الكرمل

فصلية ثقافية



خريف 61 1999

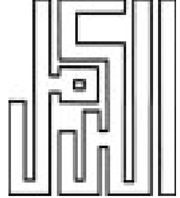
لن يستطيع مؤرِّخو الوجدان الفلسطيني الإفلاتَ من موجة الفرح الشامل الذي أخرج الفلسطينيين، في كل مكان، عن طورهم العابس... وهم يتابعون مفاجآت فريقهم الوطني لكرة القدم.

لا أحد يختلف عن أحد. نحن أيضاً قادرون على اللعب البريء وعلى الفوز، وقادرون على تلمّس وحدتنا: على الإختلاف داخل السياسة، وعلى الإصطفاف خارج ما يُفرِّقنا فيها. هكذا ذهبت أخبار المفاوضات حول نهاية الحل الانتقالي إلى ما تستحقه من تواضع وفتور استقبال، على الرغم من إغرائنا بأن نُسَمّي ما نحن فيه دولة. فالرموز لا تصلح، دائماً، للعمل خارج السياق، بعيداً على المعنى والجوهر!

لنا عَلَمٌ يبدو أحياناً عاطلاً عن العمل، فهو لا يشير، حتى الآن، إلى سيادة حقيقية، ولو كان يخفق على وعد. لكن شبابنا التفوا به وتماهوا، رسموه على أجسادهم، وشماً واسماً، في عاصفة الفرح التي هبّت من ملاعب كرة القدم، حيث وجد العَلَمُ الوطني مجالاً حيوياً للخفقان.

هل هو الإنتقام من السياسة؟ أم هو السياسة بعينها وقد عثرت على أحد تعابيرها العفوية المكبوتة؟

في هويتنا عَطَشٌ إلى النجاح ، جوع إلى العادي، وحنين الى الكفاءة. فلا يشيرُ الفلسطيني السويّ إلى مكانة الضحية التي يحتلها إلاّ في السجال الفكري والعملي حول الحق والعدالة. ولا يجد معنى لحياته إلاّ في التمرد عن هذه المكانة، ليتمكن من ممارسة حياته العادية ونشاطه الإنساني في كافة الحقول؛



فهو يريد أن يثير الإعجاب لا الشفقة، الحماسة لا البكاء. وهو يريد الاحتكام إلى المعايير العامة في النظر إلى نشاطه الثقافي والرياضي ليدنو، أكثر فأكثر، من مساواة ما تتيح له إمكانية أن يمارس حياته الطبيعية ولو كانت محاصرة بشروط غير طبيعية. لقد أُرجِئت حياته طويلاً، وليس في عُمْر الواحد منا أكثر من عُمر.

وهو لا يرضى بأن يكون «موضوعاً» لا للحب ولا للكراهية، ولا «موضوعة» في البحث عن نوازع «الدونيّ» إلى التفوق على سيِّده، فلا سيِّد له إلا جنونه بالحرية. إن ما يستحق الملاحظة، أكثر، هو إحساس المصابين بعقدة «الدونيّة» تجاه الآخر البعيد بالتفوق على الفلسطيني الذي لا يصلح، في وعيهم ولا وعيهم، إلا للفشل، وإبقاء شباكه مفتوحة لتسجيل الأهداف في الملعب أو خارجه؛

فهل يحق لحارس المرمى الفلسطيني أن يصدّ كرة مهاجم، وهل يحق لشاعر فلسطيني أن يكتب عن رائحة الخريف؟ ذلك سؤال لا ينسجم مع أخلاقيات الرياضة البريئة، ولا مع تقاليد النقد الأدبي، ولكنه يفاجئنا بمدى ما وصلت إليه صناعةُ صورة الفلسطيني الوطنية في مرآة ذاته القومية.

لم تكن صورة «المقدّس» الفلسطيني، إذاً، إلا فقرة في خطاب، يتكّئ فيه الخطيب على الموضوع وينبذ الإنسان: على الموضوع أن يسمو وأن يتجرّد، وعلى الإنسان أن ينحطّ ويتجمّد، فايّ اقتراب بينهما يمنح الفلسطيني حقوقاً قد تنسيه دوره في الموضوع، أساس الخطاب. وهكذا يكون البؤس أساس الحق!

ولا يريد الفلسطيني أن يكون مُقدَّساً. لا يريد أكثر من أن يكون عادياً بتحرره من ظروف غير عادية. وفي هذه الأثناء، فإنه يلعب كرة القدم، ويرسم، ويغني، ويرقص، ويُوَحِّد ما توحِّده ولا توحده السياسة. وفي هذه الأثناء يستمع إلى ايقاع الموسيقى والأغاني الرخيصة الذي يجتاح العالم والمحيط، مخترقاً خاصتنا الوطنية وطبيعة الاختلاف التي كُنّا نظن أننا طوَّرناها، في فترات حياتنا الأكثر سخونة، فلا أحد ينجو من آثار المناخ السائد، لا أحد ينجو من المراهقة ومن العولمة!

ولا أحد يختلف عن أحد.

اسحاق موسى الحسيني: الذات المجتهدة في فلسفة الإختصاص

فيصل درّاج

«النص الذي لا يلتفت إلى سياقه تُشجُّ رأسه دون أن يدري»
لوي آلتوسير

يعطي الدكتور اسحاق موسى الحسيني، الذي توفي في مدينة القدس عام ١٩٩١ (ولد عام ١٩٠٤)، صورة نموذجية عن المتعلّم الفلسطيني في شرط تاريخي محاصر. تعلّم في فلسطين وهي محاصرة بالإستعمار الإنجليزي والحركة الصهيونية، وتابع تحصيله العلمي في مصر وهي خاضعة للإستعمار ذاته ومتمردة عليه، وأكمل تأهيله الأكاديمي في لندن، وما زال أسيادها يستعمرون فلسطين ومصر معاً. وإذا كانت فلسطين، في النصف الأول من هذا القرن، قد عرفت مثقفين تعلّموا من الحياة أكثر ممّا تعلموا من الكتب، فإن الدكتور الحسيني، وقد اختلف إلى مدارس وجامعات عربية وأوروبية مختلفة، يمثّل صورة المتعلّم الأكاديمي، الذي صقلته الجامعات، على مقربة من الكتب وعلى مبعدة عن ضجيج الحياة. وهذا الفرق، بين الجامعة والحياة، يضع مسافة بين الحسيني، من ناحية، وخليل السكاكيني ونجيب نصّار وعزة دروزة، من ناحية ثانية، تساوي المسافة بين المتعلّم والمثقف، أو بين المثقف والأكاديمي المكتفي باختصاصه.

استقى الحسيني، وهو الطالب النجيب الذي أدمن التفوق والمثابرة، ملامحه من كتب الجامعة ومن السياق الذي بناها أولاً. ولم يكن في كتب الجامعة إلا ما فرضه السياق

وارتضى به، ولم يكن في السياق إلا ما شاءه سادة لندن، رغم ثورات المضطهدين المستمرة. وكانت «الإدارة» الكفؤة والمحايدة، كما أشار أنور عبد الملك في كتابه «دراسات في الثقافة الوطنية»، هي هدف الجامعة وغاية «الأسياد»، الذين يخلقون السياق ويجدّدونه. ولذلك كان على الجامعة، أو على الكلية والمدرسة، كما ألمح إحسان عباس في مذكراته، أن تقيم جدراناً عالية بين إجابات الكتب وأسئلة الحياة، كما لو كان على المدرسة المبتسرة أن تؤبّد السياق وأن تعتقل نبض الحياة المتأبّي على الاعتقال. ولذلك كان على الحسيني، الذي ألقى محاضرات عن خليل السكاكيني في القاهرة في عامي ١٩٥٦ – ١٩٥٧، أن يقبل بـ «المدرسة المبتسرة» التي يتمرد عليها، إلى أن راض نفسه على ما يشبع طموحه الأكاديمي، وهو ينصت إلى تعاليم المستشرق جب، الذي لقّنه العلم وفضائل المستشرقين. ولعل إعجاب الحسيني بأستاذه المستشرق، وهو طالب في لندن، هو الذي حمله على وضع كتاب صغير، عنوانه: «علماء المشرقيات في إنكلترا»، ظهر في القدس عام ١٩٤٠ وعن «المطبعة التجارية»، يعدّد فيه فضائل هؤلاء العلماء الكبار، الذين إن ارتكبوا خطأ، جاء «عن غير قصد ولا يجوز أن يجرّح ويقذف»(١).

يكتب الحسيني، وبعد ضياع فلسطين بأربع سنوات، وفي الجزء الأول من مجلة «الأديب» البيروتية: «يا إلهي! فكرت أن أبرأ من بني قومي، فوجدت أني أبرأ من نفسي، وعندئذ عزمت على أن أحمل ذنوبهم بشجاعة». لا يقوم الإشكال في الذنوب، فربما لم يقترف الحسيني ذنباً قط، بل في سياق تعليمي محاصَر، لا يحرّر التلميذ من الجهل إلا إذا كبّله، ولا يعلّمه إلا إذا امتنع عن طرح الأسئلة المفيدة. وهذا السياق، المنسوج من مشيئة إنجليزية وغايات صهيونية، هو الذي حاصر التلميذ النجيب الذي كانه اسحاق الحسيني، وهو الذي حدّد الفرق بين المتعلّم المقدسي والمثقف الذي طار بأجنحته خليل السكاكيني.

إذا كان الزمن ما قبل الحداثي قد أنتج مقولة الكاتب، التي ترى الكتابة علاقة من علاقات السلطة، في انتظار المثقف الذي يجيء مع المجتمع المدني الحديث، فإن زمن السيطرة الإستعمارية اقترح، وفي شروط معينة، مقولة هجينة هي: المتعلّم. والمقولة الأخيرة تردّ إلى «الإدارة»، التي تعيّن المعرفة مُلْكية خاصة ومستوى اجتماعياً في آن، واختصاصاً ضيّقاً مرجعه فيه ولا ينفتح على خارجَه. وبسبب هذا ينفتح خليل السكاكيني، الذي لم يظفر بتحصيل أكاديمي، على أسئلة الحياة العامة، ويؤكد الثقافة شأناً عاماً، بعيداً عن الإختصاص. وبسبب هذا أيضاً، لا يلتفت الحسيني، بعد تحصيله الأكاديمي، إلى أسئلة الآخرين، وهو الذي أقبل عليها، بحماس كبير، حين كان في بداية دراسته. وسيتمسّك الحسيني بفلسفة المتعلّم المختص، بعد عقود لاحقة، أطاحت به من بيته الجميل في القدس الى دروب المنفى. كأن يكتب في «أزمة الفكر العربي»: «لقد ظهر وعي قومي وظهرت

حركات قومية في جميع البلدان العربية، ولكنها كانت حركات سياسية محضاً لا تعتمد على أصول علمية صحيحة.. ص: ١٢٣»، و: «الحياة النامية تولّد المشاكل، الواحدة تلو الأخرى، إلى غير نهاية. والعقول المدبّرة المفكّرة تبدع حلاً بعد الآخر إلى غير نهاية أيضاً... ص: ٦». وفي الحالين، واتكاءً على إشكال الكتاب كله، يقدم الحسيني منظوراً بالغ الاختزال، يضع السياسة فوق الحياة، والعلم فوق السياسة، و«العقول المدبّرة» فوق العلم. غير أن مديح العلم الجميل، الذي يسوقه الحسيني في صفحات متعانقة، لا يلبث أن يضطرب كثيراً، لأنه علْمٌ مشتق من الكتب ومن اجتهاد المختصين الكبار، بعيداً عن نبض الحياة والإرادة الشَعبية الطليقة، التي تصوغ الساسة والسياسة، وتردّ على اضطراب الحياة بوعي نجيب.

كل ما في مسار الحسيني يعبّر عن فكر طموح وذاتية أكثر طموحاً. درس في القدس في المدرسة «الرشيدية»، وانتقل منها إلى «الكلية الصلاحية»، ليذهب منها، وبعد عامين، إلى مدرسة الفرير، لينتهي إلى الكلية الإنجليزية، التي زوّدته بشهادة الدراسة الثانوية، التي حملته إلى الجامعة الأميركية في القاهرة. وبعد أن حصل، وفي مدة سنتين، على شهادة دبلوم في الصحافة، عاد إلى القدس معلماً في المدرسة التي كان فيها تلميذاً، أي «الرشيدية». غير أن الطالب الطموح ما لبث أن عاد إلى القاهرة، ولمدة أربع سنوات، ليحصل على درجة «الليسانس» في اللغة العربية، وليلتقي بعقول ممتازة مثل الدكتور طه حسين وعلي عبد الرازق، وهو ما جعله يعجب بحزب «الأحرار الدستوريين»، الذي اختار الدفاع عن العقلانية والعلمانية قبل أي شيء آخر.

ولم يكتف الطالب المقدسي المجدّ بما تعلّمه في الجامعة المصرية، التي لم تكن تقبل من غير المصريينَ إلا من تفوّق منهم، بل آثر الإستمرار في الدرب الذي اختاره، متأثراً، ربما، بفكرة «الصفوة المتعلّمة»، التي جذبته إلى «الأحرار الدستوريين». ولذلك ذهب إلى «معهد الدراسات الشرقية» التابع لجامعة لندن في عام ١٩٢٩، وعاد في عام ١٩٣٤، وقد نال دبلوم مقارنة اللغات السامية ودكتوراه عن «ابن قتيبة»، في مائة صفحة تقريباً، تحت إشراف المستشرق جب، الذي سيزور فلسطين لاحقاً، ويرى إلى مدنها بصحبة تلميذه النجيب. وكان طبيعياً، بعد هذا المسار الأكاديمي، أن يجد لنفسه مكاناً واسعاً في الأجهزة التعليمية في فلسطين. فعاد إلى المدرسة الرشيدية، لفترة قصيرة، انتقل بعدها، ولمدة اثني عشر عاماً، إلى الكلية العربية، إلى أن أصبح مفتشاً أعلى للغة العربية في إدارة المعارف العامة.

وكما اختلف المتعلّم المقدسي إلى مؤسسات مختلفة، قبل الرحيل عن فلسطين، اختلف إلى مؤسسات أكثر بعد الرحيل عنها. فعمل في الجامعة الأميركية في بيروت، وفي معهد

الدراسات العربية العالية، التابع للجامعة العربية في القاهرة، قبل أن يذهب، ولمدة خمس سنوات إلى جامعات كندية وأميركية، عاد بعدها، ولمدة أربع سنوات، إلى الجامعة الأميركية في القاهرة من جديد، منهياً حياة مؤسساتية حافلة. ولم تبخل الحياة على الأكاديمي الفلسطيني بالألقاب. فقد كان عضواً في أكثر من مجمع للغة العربية وللبحوث الإسلامية، وحاز على أكثر من لقب في أكثر من بلد عربي... . غير أن هذا المسار الجميل، وبسبب جماله، يطرح، وفي أكثر من اتجاه سؤال الفرق بين المتعلّم والمثقف، وسؤال الفرق بين المعرفة كشأن عام والمعرفة كاختصاص لطيف ضيق الجدران. والسؤال، في لجاجته، لا يتهم العلم الخالص و«العقول المدبِّرة»، بل يتهم الزمن الضيق، الذي يُجبر المتعلّم اللاجئ على استهلاك عقله الكبير في دروس ضيقة، إلى درجة تكاد أن تقيم بينه وبين قومه سداً، مثلما أشار الحسيني في جملة غامضة من مقاله: «الإلهيات»، المنشور في مجلة «الأديب»، عام ١٩٥٢.

ومهما تكن المواضيع التي قاربها الحسيني في حياته الطويلة، فإن مساره العلمي كله قائم على اختصاص مسكون بالمفارقة. فهو يرى في الإختصاص منظوراً للعالم، دون أن يطبّقه على الحقل الذي يعمل فيه، أي علم اللغة. ولذلك لم يترك وراءه، وبالمعنى الدقيق للكلمة، إلا كتاباً صغيراً هو موضوع دراسته العالية في لندن. ولأنه يأخذ بالاختصاص منظوراً مجرداً، فإنه سيقوم بتطبيقه على مواضيع لا تحتمل التجريد، منتهياً إلى دراسات تقول الشيء ونقيضه في آن. وهو ما فعله في كتابيه الرئيسيين وهما: «الإخوان المسلمون» و«أزمة الفكر العربي». وبهذا المعنى يكون الحسيني مجازاً لوعي بدأ محاصراً، وانتهى دون أن يفك الحصار الذي زامله طويلاً. وآية الوعي المحاصر الفصل بين الموضوع والمنظور، وبين المنظور والسياق، وبين السياق وجدوى الكتابة. وهذا كله يلقي على قارئه، المبهور بدأبه ونشاطه، أسئلة معقّدة، بدءاً من «دجاجة حكيمة» تتأمل السماء وهي تقف على الهاوية، وانتهاء بـ«قضايا عربية معاصرة»، الذي يكتفي بالوقوف أمام الكلمات، ولا يعبأ بمواضيعها المشخصة.

الوعي المطمئن في زمن مضطرب:

كتب جبرا ابراهيم جبرا في عام ١٩٤٦ رواية عنوانها: «صراخ في ليل طويل». والرواية، التي أثنى عليها الدكتور علي الراعي ثناء كبيراً، عمل حداثي بامتياز، تحتقب الرمز والأسطورة وتيار اللاوعي، أي كل ما كان غريباً عن الرواية العربية الوليدة في ذاك الزمان. غير أن رواية جبرا، وهي أولى رواياته، تثير من الإعجاب بقدر ما تثير من الفضول، لأن حداثة الوعي اكتفت بالكتابة الروائية ولم تذهب في اتجاهات أخرى. يأتي

الإعجاب من قدرة شاب فلسطيني، أنهى دراسته في بريطانيا حديثاً، وعاد إلى وطنه المضطرب بثقافة زاخرة حديثة، تتيح له أن يكتب رواية وأن يبشّر بشكل من الكتابة الروائية مختلف. ويصدر الفضول عن وعي حديث يُبْصر شروط الكتابة ويضع شروط القراءة جانباً، لأن ما كتبه جبرا يبدأ بأصول الكتابة الروائية وينتهي بها. فالرواية، التي تتضمن الأمثولة وتفيض عليها، تتبنّى مكاناً مجرداً ضائع الاسم وتترك زمانها الواضح والغائم معلّقاً في الهواء. كما لو كان للشاب، المغتبط بتحصيله الأكاديمي، مكان خاص به، لا يلتفت إلى «مكان تاريخي» ملوّث، وزمان أكاديمي نظيف، يَزْوّرُ عن أزمنة البشر العاديين المقبلين على كارثة.

عاد جبرا من بريطانيا، وهو العاشق لفلسطين وترابها وللقدس وأنوارها، مأخوذاً بكتاب «الغصن الذهبي» لفريزر، فانكبّ على ترجمة الكتاب، وعلى ترجمة رموزه إلى لغة الرواية في زمن، وإلى لغة الشعر في زمن لاحق. ولم يكن جبرا، الذي يعشق الوطن ويؤجّل النظر إلى مآسيه، حالة فريدة للمتعلّم الذي التبست عليه الدروب، أو حاصرته الإتجاهات في زمن عاصف بالغ الوعيد. فَقَبْله، وبسنوات ثلاث، كتب متعلّم وطني، درس في بريطانيا بدوره، كتاباً عنوانه: «مذكرات دجاجة»، يوقظ الإعجاب والإرتباك في آن.

نشر الدكتور اسحاق موسى الحسيني «مذكرات دجاجة»، للمرة الأولى، في القاهرة في عام ١٩٤٣، أي بعد أربع سنوات من إخفاق الثورة الوطنية الكبرى، ١٩٣٦ – ١٩٣٩، التي شكّل إخفاقها جسراً واسعاً إلى هزيمة ١٩٤٨. حظيت «الرواية»، التي تستثير الإعجاب والفضول، بمقدمتين، الأولى بقلم طه حسين، والثانية بقلم مؤلفها، الذي حصل على درجة دكتوراه من جامعة لندن سنة ١٩٣٤. كتب طه حسين، وهو يقدّم الكتاب في سلسلة: «إقرأ»: «ورأينا – وما أعجب ما رأينا – أن دجاجة فلسطين تجد من حب الخير وبغض الشر والطموح إلى المثل العليا في العدل الإجتماعي وفي العدل الدولي وفي كرامة العروبة وحقها في عزة حديثة تلائم عزتها القديمة ما يجده كل عربي من أهل فلسطين بل من أهل الشرق العربي كله فليت شعري أيهما ترجم عن صاحبه....»[٢]. وإذا كان طه حسين قد عطف على حديث «دجاجة فلسطين الرحيمة» أشياء عن «العدل الدولي» وعن «كرامة العروبة»، فإن الدكتور الحسيني، الذي نشر في عام ١٩٢٤ مقالاً بعنوان: «الإستقلال أو الموت»، آثر اقتصاد الكلمة، مكتفياً بـ «جماليات» المثل العليا. فكتب في مقدمته القصيرة: «هذه القصة تصف حياة دجاجة عاشت في بيتي، ووقع بينها وبيني ألفة ومحبة، ......، أما عنصر الخيال فيها فضئيل، وهو لا يعدو أن يكون تعليقاً على هامش الحياة أو تحليقاً في عالم المثل العليا». تكثّف الجملة الأخيرة هواجس هذا المتعلّم الوطني، الذي كتب جملة مقالات وطنية، وهو لم يبلغ العشرين بعد، في جريدة «فلسطين

اليافية»، ليس أشهرها «أكاذيب بعضها فوق بعض». تذهب هواجس المتعلّم، الذي وضع دكتوراة عن «ابن قتيبة» بإشراف المستشرق جب، في اتجاهين، يترافدان دون منازعة: يهمّش الاتجاه الأول الحياة، فلا يتبقّى لها إلا تعليق يسير، أو بقايا من تعليق، ويحتفي الإتجاه الثاني بمجرّدات «المثل العليا»، التي تستأثر بالقول كله، وتعثر في نسيج القول البلاغي على مهدها الأثير.

تنطوي أمثولة الدكتور الحسيني، التي كلما اقتربت من كتاب «كليلة ودمنة» ابتعدت عنه، على خمسة عناصر، يتشكّل فيها خطاب أخلاقي فاضل، يحاور أثير الفضيلة ويضيق بالبشر، الذين يحدّدون معنى الفضيلة والرذيلة. والعنصر الأول، الذي يخفق مرتاحاً في صفحات كثيرة، قوامه: الفطرة الخيّرة، أو الأصل الذهبي للإنسان، الذي رأى النور ذهبياً، قبل أن يرمي عليه البشر بالرماد. شيء قريب من قول قَصَده هيكل في «زينب»، وإن كان هيكل يبحث عن الفضيلة في أرض البشر. تقول «دجاجة فلسطين الحكيمة»: «وإن أعجب لشيء فعجبي لهذه المخلوقات، التي لا تتوسّل بالحب لتتغلّب على ما ينشأ بينها من خلاف ونزاع وخصومات. فما من مشكلة تستطيع أن تثبت أمام الحب، بل لا يمكن أن توجد مشكلة في عالم الحب. فالحب والخلاف لا يجتمعان في صعيد واحد ...». فالحب هو الأصل، والكره انحراف عمّا لا يجب الإنحراف عنه، والحب – الأصل يهزم غيره، ولو بعد حين، لأن الأصل يحتجب ولا ينهزم.

يردّ الأصل الذهبي إلى البراءة والعفوية والغريزة الأولى، ويحيل، في تصوّره النظري المحايث له، على مستقبل هو صورة عن ماضيه الأول، ذلك أن الأصل لا بداية له ولا نهاية. وبما أن الأصل هو الحب، وكل ما عانده شذوذ وانحراف، فإن الأصل، الذي لا يغيب، يُجبُّ بحُبٍّ الشذوذ الذي تلاه، مستأنفاً الحب، الذي كان، الموزّع على الماضي وعلى المستقبَل، الَذي هو امتداد له وصورة عنه. وبسبب هذا، وهنا يحضر العنصر الثاني، يكون التفاؤل عنصراً داخلياً في فلسفة الأصل، طالما أن الجميل الآتي، لزوماً، امتداد لجميل سبق. ولهذا تقول «دجاجة فلسطين»: «ولكن الخلق محرومون من عقولهم وقلوبهم، وكأنهم لا يعيشون إلا بمعدهم وأجسامهم. وعندما يعرض لهم ما يغذّي أجسامهم يضيعون عقولهم وقلوبهم. ونحن اليوم قد برئنا من هذا جميعاً بعد أن أخذنا نحيا حياة جديدة، قائمة على الحب الخالص....». تردّ «نحن اليوم»، الكلمتان اللتان لا زَمَنَ لهما، إلى «الحب الخالص»، الذي لا زمن له، الذي هو «زمن المثل العليا»، الذي يوازي التاريخ ولا يلتقي به أبداً.

تبدأ «دجاجة» الدكتور الحسيني بـ«زمن الأصل» وتشتق منه، دون أن تغادره، «زمن التفاؤل»، الذي يرى الخير المنتصر قبل أن يرى الشر الذي يحاربه. بل أن «زمن الأصل»، أي زمن الطبيعة الإنسانية الأولى، التي خلقها الله وأحسن خلقها، لا يحتاج إلى رؤية

الشر وإلى التقاط ملامحه، طالما أن الزمن السويّ الأول، لا يحقّق معناه، وهو مليء بالمعنى، إلا إذا اجتاح الأزمنة المتدهورة، التي تلته، وهزمها. اتكاءً على العنصرين السابقين وإيماناً بهما، تصل «الدجاجة الحكيمة» إلى فضيلتها الثالثة، أي العنصر الثالث الذي يوافق حكمتها «العجيبة»، والذي يتمثل، من غير انزياح، بعنصر: القَدَرية. فما شاءه الله كان، وما كان، شاءه الله قبل أن يكون، وما حصل قائم قبل حصوله، وما جاء متحقق قبل أن يُرى، وما يُرى لا يملك من أمر بصره شيئاً، فكيف تُفصح «الدجاجة العجيبة» عن حكمتها الأكثر عجباً؟

تقول «دجاجة» الحسيني: «عجيب أمر هذه الدنيا. ففي يوم يمتلكنا الانقباض والضجر وفي آخر يشيع في قلوبنا الطرب والفرح. ترى ما سرّ هذين الشعورين؟ فهل النور والدفء وسيلة من وسائل البهجة والسرور؟ وهل البرد والظلام وسيلة من وسائل الانقباض والضيق؟ إن كان الأمر كذلك فلا بد أن يكون الخالق قدّر للخلق أن ينقبضوا يوماً، ليبتهجوا يوماً آخر ....»، ثم تفصح أكثر فتقول: «ما الذي يعنيني من هذه المتناقضات وهذه النظرات؟ ألست مخلوقاً مسيّراً لا حول له ولا طول؟ ولكن عقلي لجوج في التفكير والتأملات. فلو قدّر لي أن ألجمه بلجام القدر لآب إلى رشده واستقرّ حيث قُدّر له أن يستقر»، «وما أدري إلى حدّ يسأل المخلوق عن خلقه وطبيعته، ما دام بريئاً من كل قدرة على تكوين نفسه بنفسه، وما دام مدفوعاً إلى ما ركّب فيه دفعاً لا قدرة له عليه .....». لا شيء يمكن فعله ما دام الله قد كتب مصائر البشر قبل أن يدفع بهم إلى الحياة، الأمر الذي يجعل من فضول العقل لجاجة لا تقبل بها النفس المؤمنة، والمطمئنة إلى إيمانها بعجز الإنسان عن تبديل حياته.

يضع الدكتور الحسيني، تلميذ المستشرق المعروف هـ. أ. جب، حكمته على لسان دجاجته الحكيمة، التي أُعجب بحكمتها الدكتور طه حسين أيضاً. ولذلك تنتقل راضية من كون إلى آخر، رغم المصائب التي تنزل عليها، بدءاً من فقدان المكان الأليف وصولاً إلى فقد الزميل الأليف، كما لو كانت الدجاجة، التي ارتضت بأوامر القضاء والقدر، قد اتخذت من الإيمان وطناً يعوّضها عن الوطن – المكان وعن كل وطن آخر له صفة المكان المتدنيّة. تهجس الدجاجة، وقد غمرتها قدَرية محمّلة بزهد شديد، بثنائية الروح والجسد، إذ الروح فضاء مقدّس للمثل العليا، وإذ الجسد وطن مطروق والوطن جسد مسكون بالفناء: «هل يفطن المخلوق في أثناء حياته إلى أن جميع ما يفتخر به من زهو وقوة وسلطان، وما يزهى به من ملك وجاه، وما يعتز به من أصحاب وأحباب، أن ذلك جميعه لا يغنيه في ساعة ما فتيلاً، وأن جميع ذلك يعود في ساعة ما إلى العدم؟ إن ما يفتخر ويعتز ويزهى به المخلوق يسقط معه، كما يسقط الريش الواحدة تلو الأخرى، فيعود كما خلق حفنة من

تراب تذوب كما يذوب الملح مع تعاقب الأيام. أعجب للمخلوق كيف ينسى وهو يذكَّر كل يوم بتلك الساعة الرهيبة بما يرى من أموات، وما يسمع من أصوات ناعيات».

تعطي الدجاجة، التي قامت بينها وبين الدكتور اسحاق «ألفة ومحبة»، قولها واضحاً وباتراً ومفعماً بالصفاء: إن كان الزوال مصير الأشياء التي يحتفل بها الإنسان، فعلى الإنسان أن يحتفي بما لا يزول، أي بـ «المثل العليا»، وهي العنصر الرابع، التي تتفوق على المحسوس، بشراً كان أم رغيفاً أم مكاناً ولد المخلوق فيه وولد فيه أيضاً من ينتسب إليهم. ولذلك تتوجّه «دجاجة الدكتور» إلى فراخ يتنازعون قطعة من الأرض، طالبة من صاحب الأرض أن يتنازل عن حقه لقادم جديد، لأن في الحياة ما هو أثمن وأسمى من مكان يؤدي إلى الفتنة: «قلت لهم: ألا تريدون أن يحتكم الحق في قضيتكم دون القوة. قالوا: نعم. قلت: إذن لا ينبغي أن تلتجئوا إلى القوة. قال الزعيم: وإذن ماذا نفعل؟ قلت: إذن ليس لكم إلا أن تنتشروا في هذه الأرض، وتبشّروا الخلق بالخضوع للحق وحده، وتقنعوا الباغي بأن بغيه يُرديه. وعندئذ تحلّون قضية عامة إنما قضيتكم جزء منها. ليذهب كل واحد منكم إلى بقعة من بقاع الأَرض وليوقف نفسه على نشر العدل والمساواة والمحبة بين الخلق جميعاً ...».

إن كان العقل، في علاقته بالنفس المطمئنة، لحاجة نافلة، فإن لجوء الكائن إلى القوة، في الدفاع عن أرضه، لحاجة أشدّ فظاظة. كأنما العقل وجه من وجوه الأرض، وكأن العقل والأرض وجهان لماديّة ثقيلة غريبة عن الروح، والروح غريبة عنها، لأن الروح، وقد روّعها صوت العدم، تقول بجميع الخير، وتحلم بخير الجميع، على مبعدة عن عقل لجوج يعترف بفضيلة المكان ويحتكم الى القوة في الدفاع عنه. تحمل «الدجاجة» حكمة صاحبها، مستنجدة بزمن الأصل الذي لا يخذل صاحبه، قائلة بصوت معمور بالإيمان: «هيا انبعثوا في الأرض». ولعل زمن الأصل، الذي تتسلّح به «الدجاجة المؤمنة» ويمدّها بالقوة، هو الذي يجعلها تودّع «المنتشرين في جهات المعمورة» قائلة: «إلى اللقاء، إلى اللقاء»، في انتظار الزمن الأثيري، الذي يتوزع فيه الخير على الجميع، ويدعو فيه الجميع الى خير الجميع.

يتصل العنصر الخامس بالأسلوب، الذي حدّثت به الدجاجة، أو حدّث عنها. إن كان النثر، وهو لا ينفصل عن مادية العلاقات اليومية، يتكون في حوارية العلاقات بين كلمات ومواضيع قابلة للتحديد، منتجاً معنى يضيء الكلمات والمواضيع من جديد، فإن الخطاب الأخلاقي، الذي يظفر بالكلمات ويخطئ مواضيعها، ينتج كتابة بلاغية خاصة به، تحتفل بالإيقاع ولا تكترث بالمعنى. ولذلك تتراكم الكلمات فوق الكلمات قاصدة الإيقاع، كما لو كان الإيقاع هو المعنى الوحيد، بقدر ما هو الحاضنة التي تمدّ الكلمات بضمان لا وجود له

خارج الكلمات. ولعل العلاقة بين الخطاب الأخلاقي، وهو تجريد فكري لا تحديد فيه، والأسلوب البلاغي، وهو كتابة شكلانية، هو ما يختصر الكلمات إلى إشارات متراصفة تائهة الموضوع. فالتصور الأخلاقي للعالم، وهو تصوّر شفاف معدود المقولات، لا يستوي إلا بتراكم كلامي متواتر يخطئ الكيف المفهومي الذي يدور حوله، لأنه غير موجود أصلاً. تقول «دجاجة الكاتب»: «كان الشراب يلعب برؤوسنا، فينقلنا إلى عالم الأحلام. فما نرى إلا أرواحاً كالملائكة تحيط بنا وتأخذ بأيدينا مراقصة مضاحكة في مؤانسة لا حدّ لها. وكانت الأرواح تتراءى لنا كأنها متزينة بأحسن زينة، وتظهر من أجسامها ما يسلب عقولنا ويدفعنا إلى الإمعان في اللهو والإستمتاع..». تأتي كلمة «الشراب» واضحة وتسقط في الضباب، ذلك أن أثر الشراب، في البلاغة الموروثة، مساو للملائكة المراقصة وللأرواح المتبرّجة، أي أن أثر الشراب هو أثر الكلام عن الشراب، علىً مبعدة من الشراب الحقيقي الذي لا وجود له. وبسبب هذا، يتوحّد الشراب والأحلام والملائكة والأرواح في فضاء أثيري، يوجد في البلاغة ولا وجود له في خارجها.

تُغوي أمثولة الدكتور اسحاق موسى الحسيني، الذي انتخب عضواً في مجمع اللغة العربية في القاهرة في عام ١٩٦١، بقراءة مبتسرة وظالمة، ترى في الأمثولة دعوة إلى الاستسلام، وفي كاتبها مبشّراً بالهزيمة وبالتخلي عن الأرض. وهذه القراءة لا معنى لها، لأن فلسطين قائمة في هموم الحسيني، الذي قصد حلب بعد ضياع فلسطين، والذي رجع إلى القدس بعد هزيمة حزيران الشهيرة بست سنوات. كأن هذا المتعلّم، الذي ولد في القدس عام ١٩٠٤، آثر الموت حيث ولد، بعد أن عمل في القاهرة وبيروت وكندا، وبعد أن قاسَ المسافة بين الوطن والمنفى. ولأن «مذكرات دجاجة»، وقد عُطفت على سياقها، توحي بقراءة لا عدالة فيها، ترتبط بسياق لاحق، فقد قام صاحبها بإيضاح موقفه وبالدفاع عن «دجاجته» حين قال: «الكتاب ثمرة تأمل في المجتمع زمن الانتداب، والصراع بين القيم الخلقية والاجتماعية»، خاصة أن زمن الكتابة كان خاضعاً لـ «رقابة صارمة»، ممّا جعل «الأمثولة» الشكل الأدبي الأكثر مواءمة لمواجهة زمن قليل الحرية. بل أن الكتاب، وقد ظن البعض، أن له رسالة سياسية، لم يجد طريقه إلى النشر في «دار المعارف» في القاهرة، وفي سلسلة يشرف عليها طه حسين، إلا بشفاعة من الدكتور بنت، كبير المستشرقين اليهود في الجامعة العبرية، وذلك في رسالة سلّمها إلى الدكتور الحسيني، الذي أرسلها إلى الدار القاهرية التي نشرت كتابه(٣). وقد برأت رسالة المستشرق اليهودي «الدجاجة الحكيمة» من تهمة المقاصد السياسية، لأنها لا تحمل أي «تجريح أو تلميح إلى اليهود»(٤).

إن كان اتهام الدكتور الحسيني في وطنيته أمراً بالغ الغلظة، فإن دفاع الدكتور عن

كتابه ليس بالغ الإقناع، رغم الصدق الأكيد الذي يرشح في الدفاع كله، وذلك لسبب يتجاوز، موضوعياً، الدكتور ودفاعه. فلكل نص، مهما كان لونه الكتابي، سياقه التاريخي الذي يضيئه، مثلما أن له بنيته الخاصة به، التي تشرحه، بعيداً عن مقاصد المؤلف والغاية المتوهّمة التي قصدها. يتعين القول المعطى بعنصرين متواشجين، يتفقان مع صاحب القول أو يتمردان عليه، والعنصران هما: سياق النص وبنية النص، أي: كتب الدكتور الحسيني نصاً أدبياً واخترع له سياقاً تاريخياً مختلفاً، لأن السياق الذي كان قائماً كان يفرض نصاً مختلفاً، يأخذ فيه التاريخ موقع علم الأخلاق. بل يمكن القول أيضاً: لقد اخترع الدكتور الحسيني نصاً أدبياً لسياق تاريخي لا وجود له، كما لو كان يعيش في زمن ويكتب نصاً لزمن مغاير قليل الإحتمال. غير أن انخلاع النص عن السياق، لا يردّ إلى وعي أخلاقي يخطئ معنى النص والسياق معاً، إلا بقدر ما يترجم أحوال وعي يخطئ معنى الأخلاق أيضاً. بهذا المعنى، يتكشّف معنى البلاغة التقليدية، التي تخلق عالماً وهمياً من الكلمات، من غير أن تجد الكلمات التي يحتاجها العالم الحقيقي. ولن يكون النص، الذي ارتاح الى المتوهَّم وجانبَ الواقعي، إلا نصاً «بريئاً»، يخلط بين «التأمل الإجتماعي» والمواعظ الشاردة، وبين السرد الحديث والحكايات البسيطة، محوّلاً التأمل والسرد إلى ميلودراما قاصرة، يتوسّلها المضطهدون الذين لا يرون أسباب اضطهادهم.

كان الدكتور اسحاق، الوطني والصادق في وطنيته، صادقاً في تبرير الشكل الأدبي الذي ارتكن اليه. بيد أن القضية الجوهرية تقوم في «محتوى الشكل» لا في نوايا المؤلف، وهي نبيلة بالتأكيد. و«محتوى الشكل»، أو «بنية النص»، في حال الحسيني كما غيره، وشاية نزيهة بوعي المؤلف ومنظوره إلى العالم. والوعي الذي كتب النص، أو انكتب النص فيه، منسوج من عنصرين غير متكافئين، يحتقب الوعي الأخلاقي فيه، وهو العنصر المسيطر، وعياً مدرسياً، يؤمن بقوة الكلمة وبقداسة المكتوب. وفي رحاب الوعي الأخلاقي، وهي فعلياً ضيقة، يصاول خيرٌ لا يُرى شراً لا يمكن الالتقاء به. أما الوعي المدرسي، وقد آمن بما تقول به الكتب، فيكتفي برواية المعركة التي لا يجب خوضها، لأن مسار الشر هو مسار هزيمته. يصدر عن وحدة الوعيين قول بلاغي، يؤمن بقوة الكلمة المكتفية بذاتها، إذ الكلمة فعل، وإذ الفعل قائم في الكلمة، وإذ اتقان الفعل اتقان للكلمة التي تحل محله. شيء قريب من التعزيم القديم والجديد، الذي يعتقد اعتقاداً راسخاً أن كلمة العسل تساوي مذاق العسل، إن لم تكن أعذب طعماً.

الوعي المضطرب في زمن مضطرب:

«مذكرات دجاجة» نص واضح الكتابة وملتبس الهدف، كتبه متعلّم وطني في زمن

مضطرب، كي يقيه اضطراباً، لا يحسن الهروب منه. شيء قريب من أطروحات ماركس عن فيورباخ، حيث المؤمن الصادق يرسل بأفضل ما عنده إلى السماء، منتظراً أن تردّ السماء عليه بعطاء عميم. وسيحتفظ الدكتور الحسيني باضطرابه، بعد أن رمت به النكبة من القدس إلى حلب ومن الأخيرة إلى بيروت، حين وضع كتاباً ممتازاً، أقرب إلى الأُحجية، عنوانه «الإخوان المسلمون»، الصادر في بيروت عام ١٩٥٢[٥].

كتاب «الإخوان المسلمون – كبرى الحركات الإسلامية الحديثة» ممتاز بالمعايير جميعها. فموثّق هو وبالغ التوثيق، متمتّع بالعمق والإحاطة، متكامل الوجوه دون نقصان، كأن الكتاب صورة عن البحث العلمي كما يجب أن يكون. ورصانة الكتاب، ولا مراء فيها، تجعله نقدياً، من وجهة نظر المؤلف، فيُثني حين يعتقد بضرورة الثناء، وينقد، حينما يأمره عقله بذلك. والكتاب، الذي يتعاطف مع موضوعه ناقداً وينقد متعاطفاً، واسع الأفق ورحب المنظور، بعيد عن التعصّب والأحكام الجاهزة، كما لو كان يبحث طليقاً عن أمر لا يراه غيره. مع ذلك، فإن قيمة الكتاب، وهي عالية، لا تحرّره من الإلتباس. والسؤال الذي يطرح مباشرة: ما الذي يجعل الدكتور الحسيني يقع، وبعد أربع سنوات عن رحيله الإجباري عن القدس، على موضوع «كبرى الحركات الإسلامية الحديثة»؟ وقد تكون الإجابة، ظاهرياً، متاحة وبسيطة، كأن يُقال: ما بذل الدكتور الحسيني جهداً جليلاً في عمله إلا لأنه كان يكتب عمّا يحب ويهوى، أي بسبب رباط سياسي بينه وبين «الحركة» التي يكتب عنها. غير أن الإجابة لا تلبث أن تترنّح، لأن الحسيني ينقد «الحركة» في أكثر من مكان، الأمر الذي لا يأتلف مع «الموقف النظري المتحزّب». وقد يُقال إن الدكتور، الذي درّس ست سنوات في الجامعة الأميركية في القاهرة قبل أن يرجع إلى القدس في عام ١٩٧٣، تناول بالبحث المعمّق حركة حسن البنا، لأنها أبلت في فلسطين بلاء حسناً في عام ١٩٤٨، كما يقرر الكتاب في أكثر من موضع. والإجابة الثانية تسقط بدورها في الماء، ذلك أن إشكالية الكتاب، وبالمعنى النظري للكلمة، تدور حول «ظاهرة سياسية»، نالت نجاحاً كبيراً في فترة من الزمن قصيرة، بسبب دقة التنظيم والاستجابة الفاعلة «لمتطلبات الواقع».

ويظل السؤال القريب من الأحجية قائماً: ما الذي يحمل أستاذاً جامعياً محترفاً، لم يعرف بأهوائه السياسية، على وضع كتاب يمتثل لقواعد «البحث الأكاديمي» قبل أي اعتبار آخر؟ يستدعي الكتاب، مرة أخرى، انخلاع السياق عن النص أو معارضة النص للسياق الذي كُتب فيه. فلو بدأ الكتاب بالسياق التاريخي، وقوامه «النكبة» أو ما دعاه الوعي البلاغي بذلك، لبرّر النص وجوده ولأعلن عن وظيفته. ولو أنتج النص في علاقاته الداخلية قولاً سياسياً واضحاً، أو إشكالاً نظرياً بيّناً، لعطفَ السياق عليه، أو حاور «السياق المنكوب»، ولو على مبعدة. لكن الكتاب، الجميل في بنائه، يرسل بالنص والسياق

إلى جهات متعارضة، تتجافى كلما تصالحت، وتتجانب كلما اقتربت. ولعل هذه المصالحة المستعصية تتكشّف عارية في غياب «مقدمة الكتاب» وكل ما يدل عليها، علماً أن موضوع الكتاب والزمن المحدّد الذي كُتب فيه يجعلان من «المقدمة»، التي تظهر أغراض الكتاب، ضرورة شفافة لها شكل البداهَة. فلا يوجد عالم لغوي ضليع، يهجر اللغة وشجون «ابن قتيبة»، ويذهب عميقاً في أحوال «كبرى الحركات الإسلامية الحديثة»، دون سبب ساقه مطمئناً إلى الموضوع الذي وقع عليه. غير أن الحسيني، الذي أعطى نصاً واضح الكتابة وملتبس الهدف في «مذكرات دجاجة»، آثر اللواذ بقاعدته الأكاديمية القديمة، التي تفك العلاقة بين الكتابة والتاريخ، فذهب واضحاً، مرة أخرى، إلى موضوع لا وضوح في جدواه ووظيفته. ولذلك ينفتح الكتاب مباشرة، وبعد صفحة واحدة تحمل عنوان الكتاب، على «الفصل الأول»، وعنوانه «ظروف نشأتهم»، أي «ظروف الإخوان» الذين كتب عنهم الحسيني مائتين وعشر صفحات.

يسمح كتاب الدكتور الحسيني، الذي التحق بمعهد الدراسات الشرقية التابع لجامعة لندن في عام ١٩٢٩، بقراءة متعددة المستويات، تختزل كل مستوى إلى ذاك الذي يليه. يرتبط المستوى الأول بالأسباب الموضوعية التي ولّدت «الحركة» وبالأسباب الذاتية، التي أكدتها، وفي فترة قصيرة، قوة هائلة وفاعلة. فالحركة، التي ولدت في آذار عام ١٩٢٨ في مدينة الإسماعيلية، جاءت رداً إسلامياً على «مظاهر التحلل والبعد عن الأخلاق الإسلامية، ....، وعلى ما كان ينشر في بعض الجرائد من أمور تتنافى مع التعاليم الإسلامية، وعلى جهل العامة بأمور الدين». كان في السياق، الذي أطلق فيه البنّا دعوته، ما لا يُرضي «التعاليم الإسلامية» ولا ترضى عنه، بعد ظهور «مؤلفات أثارت الرأي العام المحافظ منها كتاب «الإسلام وأصول الحكم» للشيخ علي عبد الرازق الذي أدى إلى إخراجه من المحاكم الشرعية وحملة علماء الأزهر عليه، لدعوته الصريحة إلى وجوب فصل الدين عن الدولة وإنكار السلطة الزمنية للخلافة. ومنها كتاب «في الشعر الجاهلي» للدكتور طه حسين، الذي شك فيما ورد في القرآن الكريم عن ابراهيم الخليل».... وتحوّلت الجامعة المصرية في هذه الفترة إلى معهد حكومي «وقرَّ في الذهن أنها لن تكون عَلمانية إلا إذا ثارت على الدين وحاربت التقاليد الإجتماعية المستمدة منه.... ص: ١٠». وكان على أصحاب «الدعوة الجديدة» أن يحملوا على ما يُضعف جسد الأمة ويوهن روحها، وأن يوحّدوا «صفوف المؤمنين» في حركة إسلامية مبرّأة من أمراض الغرب وأوزاره، بدءاً من بدعة «العلمانية» وصولاً إلى بدعة لا تقل عنها فساداً هي: «الأحزاب السياسية». ولهذا، بدا إئتلاف الأحزاب شرطاً لا تقوم عزة الأمة من دونه، ومبتدأ لا نصرة للإسلام من غيره، ومنطلقاً لا يرتاح المؤمنون إلا به: «وأبعد ما ذهبوا إليه في المضمار السياسي الدعوة إلى

«القضاء على الحزبية وتوجيه قوى الأمة السياسية في وجهة واحدة وصف واحد.... ص: ٢٤».

إن كان الإنحلال الذي يضرب جسد الأمة، كما البدع المتواطئة على الإسلام، هي التي أمدّت «الحركة» بأرض صلبة لا تميد، فإن علوّ شأنها وثبات أقدامها يعودان إلى صفات إيجابية أربع. وأول الصفات، كما يرى المؤلف، الشمول، إذ رأى الإخوان في الإسلام، كما قالوا، عقيدة روحية ودنيوية شاملة، فـ«الإسلام عقيدة وعبادة ووطن وجنسية ودين ودولة وروحانية وعمل ومصحف وسيف... ص: ١٤٥». والصفة الثانية هي «التنظيم الدقيق»، الذي يستلهم تاريخ «الحركات الإسلامية السرية»، ويستفيد «مما جدّ من حركات في الغرب». وصفتها الثالثة المميزة «الشعبية، أي العناية بالشعب بأساليب أقرب إلى الاشتراكية منها إلى أي مذهب آخر»، خاصة أن حسن البنا: «كان بارعاً في التوفيق بين مبادئ الإصلاح الإجتماعي التي وصلت إليها الأمم الغربية وبين مبادئ الدين... ص: ١٥٣». أما الصفة الأخيرة فهي «التفاعل مع البيئة بأحداثها المتعاقبة»، والتي تعني «مناهضة الإمبريالية على أساس ديني لا مدني فحسب»، و«نبذ الحزبية ووضع منهاج اشتراكي شامل يعالج جميع شؤون الدولة... ص: ١٥٨ – ١٥٩».

تعيّن القراءة، في مستواها الأول، ولادة حركة «الإخوان المسلمين» في أسبابها ووسائلها. غير أن جمع الجمل المتناثرة في الكتاب، والوقوف أمام الفصل الثالث: «حسن البنا – شخصيته»، يُحيلان على قراءة أكثر وضوحاً، ترى في فضائل الحركة مرآة صقيلة لفضائل مؤسسها، كما لو كان الحسيني يشتق روح حركة دينية من روح رجل موهوب كثير الطموح. فمؤسس الحركة، الذي ولد في عام ١٩٠٦ واغتيل بعد اثنين وأربعين عاماً، مجتهد ومتوقّد في اجتهاده، منظم وبالغ التنظيم، يحسن التحدث بيسر وإقناع، مرن العقل والقرار، يوحّد النظري والعملي..... . كل ذلك مع نزعة مركزية شاملة، يقرّها الآخرون ويقبلون بها، تؤكد «المرشد العام» مرجعاً لا مرجع فوقه.

يشتق الحسيني روح الحركة من فضائل مرشدها، بأسلوب تتسلل إليه حرارة ظاهرة في أكثر من مكان، توحي، أو تكاد، بأن تلميذ جب قريب من الحركة الدينية التي يكتب تاريخها، وأنه أكثر قرباً من مؤسسها، الذي أولع بمجاز الساعة، أي الدقة، وأخذه عن والده، «المعروف بالساعاتي»، الذي جعل ابنه يقول: «أبي الإسلام لا أباً لي سواه». غير أن الأكاديمي الفلسطيني، الذي كلما سار في اتجاه أثنى على اتجاه آخر، يزعزع ما يوحي به، حين ينقد الحركة في أكثر من مكان، ناسياً أنه ينقد الحركة التي رأى فيها مرآة لرجل موهوب لم يقتصد في الثناء عليه أبداً. يكتب الأكاديمي الذي راكم ألقاباً كثيرة: «لا شك في أن الإخوان لم يطالبوا بالحكومة الدينية عبثاً. لقد رأوا بعض القوانين في مصر تبيح

ما نهى عنه الدين. رأوا قانوناً يبيح الزنا وآخر يبيح الخمر، وهما محرّمان دينياً، .... وهذا هو موطن الدقة في الموضوع. هل جميع القوانين المدنية أدت الى ما أدى إليه هذان القانونان مثلاً؟ هل كل تشريع مدني فاسد؟ لو كان الأمر كذلك لكان التشريع الغربي، بل تشريع العالم أجمع – عدا القسم من العالم الإسلامي الذي يطبق التشريع الديني – فاسداً. وهو قول سخيف. فالتشريع يستوحي المصلحة العامة في كل الأمم قاطبة. والمصلحة العامة تلتقي مع الغرض الأسمى من الدين. ولا يجوز عقلاً أن يختلفا... ص: ١٦٥»، ثم يقول: «يضاف إلى ذلك أن القوانين ليست هي المسيطرة على الناس بل الناس هم المسيطرون على القوانين»، «فالقوانين – سواء دينية كانت أم مدنية – يعمل بعضها ولا يعمل بعضها الآخر، حسب حالة الأمة. فعندما تتثقف الأمة وترقى تستغني عن كثير من القوانين التي سُنَّت لها قبل أن تبلغ ذلك الدور.... ص: ١٦٥ – ١٦٦». مع ذلك، فإن النقد الجوهري يصوغه الحسيني بالتساؤلات التالية: «ولكن الواقع أن هناك ثلاثة أمور ستكون محكاً لثباتهم (الإخوان المسلمون)، وستؤثر إلى حد كبير في تقرير مصيرهم. الأول: رأيهم في الحكومة الدينية. والثاني: موقفهم من الحضارة الغربية. والثالث: موقفهم من اعتبار العنف وسيلة من وسائلهم. ص: ١٦٤».

من المفترض، نظرياً، أن تجيب السطور السابقة عن سؤال البداية: لماذا وضع اللغوي الفلسطيني كتاباً خارج اختصاصه؟ والدكتور الحسيني لا يجيب بشيء، ذلك أنه يمزج مقادير من السلب والإيجاب وينتهي إلى لا مكان. فلا يكتب الكاتب، منطقياً، كتاباً إلا ليهاجم قضية معينة أو يدافع عنها. فالنقد، موضوعياً، تحديد لموقع الناقد ولموقع المنقود، بشكل يوضح المسافة بينهما ويكشف عن ضرورتها. والدكتور الحسيني لن يسعى إلى تلك المسافة، بسبب لا تكافؤ المقادير بين النقد والثناء، بل يصل إلى مسافة ملتبسة جديدة، تتناكر فيها الأضداد، ملغية مسافة الوضوح المطلوبة. يخلق اللغوي الموهوب مسافة محسوبة بينه وبين موضوع دراسته، تضعه داخل الموضوع وخارجه في آن. إنه كاتب الإختصاص، الذي تنصره الخبرة واللغة، والذي بإمكانه أن يقنع الناس بالانتساب إلى حركة لا يودّ هو أن ينتسب إليها. يذهب الناس، وقد أقنعتهم الكتابة الرشيدة، إلى الموضوع الذي كتب اللغوي عنه، ويذهب اللغوي إلى كتاب جديد، لأن الطرق المختلفة التي شاءها تنتهي إلى كتابة الإختصاص. غير أن أسئلة الكتاب لا تنتهي إلا باستدعاء كتاب آخر، ظهر بعده بعامين، وعنوانه: «أزمة الفكر العربي».

اطمئنان الوعي في كتابة الاختصاص:

بعد عامين بالضبط من ظهور كتاب: «الإخوان المسلمون»، نشر الدكتور اسحاق، وعن

دار النشر ذاتها: «دار بيروت»، كتاباً جديداً، لا ينقص عنوانه الإيحاء هو: «أزمة الفكر العربي». والكتاب لا يحيل على سابقه، ولا يستكمل أسئلته وإجاباته، ولا يعمّق بعداً من أبعاده، إن لم يقطع معه، وفقاً لقواعد الأكاديمي وكتابة الإختصاص، كما لو كان اللغوي قد نسي الأرض الرطيبة التي سار فوقها، وانتقل إلى أرض جديدة، لا تجاور الأولى ولا تعرف عن أحوالها شيئاً(٦).

ومهما يكن احتفال الحسيني بموضوعه ولواذه منه في كتابه «الإخوان المسلمون»، فإن القراءة النزيهة، التي تحترم الكاتب وموضوعه، قادرة على استيلاد أطروحات ثلاث أساسية. تقول الأولى منها: إن الإسلام عقيدة شاملة تلبّي حاجات الروح والجسد والدين والدنيا والحياة والآخرة. وتقول الثانية: إن الإسلام هو الخيار الوحيد القادر على انتشال المسلمين من عثرتهم، على شرط أن يساير العصر الجديد المتوالد فيه، وأن ينفتح على الغرب ثقافة وحضارة وعلماً ومعرفة وتكنولوجيا. وفي الحالات جميعاً، يتكشّف الإسلام، في الخطاب الصريح والمضمر في آن، بديلاً عن كل ما عداه. لكن هذا الإسلام، وهنا الأطروحة الثالثة، لا يلعب دوره إلا بضمان على صورته، آيته «الإخوان المسلمون». والأمر الأخير هو الذي يجعل الحسيني يطرق باب أحمد حسن الزيات، ليستعير منه ما يثني به على حركة حسن البنا ثناء كاملاً، دون أن يلزم ذاته، أي الحسيني، بشيء.

يتميّز الكتاب الجديد عن سابقه بمقدمة مقدارها خمس صفحات، ترى أزمة موضوعية قابلة للتجاوز، مصدرها الأول، دخول العالم العربي، أو بعضه، إلى طور تحرّر جديد، ومنبعها الثاني الإقبال على التعلّم، الذي أسعف العقول على طرح أسئلة، لم تكن قادرة على طرحها في زمن سبق. والكتاب الجديد لا يختلف عن سابقه، على مستوى البحث العلمي، فهو يتعامل مع موضوع يعرفه حق المعرفة، ويحيط به إحاطة لامعة، إن لم يتضمن صفحات مشرقة وملاحظات لا ينقصها اللمعان. مع ذلك، فإن في الكتاب الجديد اختلافاً حاسماً عن سابقه: فموضوعه، أولاً، هو العروبة، التي يوزّعها الكتاب على عناوين مختلفة: أزمة الفكر العربي، ما العروبة؟ عروبة اللسان، الحروف العربية والحروف اللاتينية، ناحية من نواحي العقلية العربية، تعريب العرب. تتوزّع العروبة على فصول الكتاب الستة طاردة أي موضوع آخر. إضافة إلى ذلك، ينحسر موضوع الدين مساحة ومنظوراً معاً، فلا يُذكر إلا في جمل متفرّقة، وإن مرّ جاء ذكره كركن من أركان العروبة، وكعنصر لا تحتاجه «الأمم الراقية» بالضرورة. كأن العالم اللغوي الجليل اعتنق، خلال سنتين، منظوراً فكرياً جديداً، يحتل مكان المنظور الأول ويُقصيه، فالعروبة هي البدء، بعد أن كان الدين بوابة لكل البدايات. مع ذلك، فإن الإنتقال السريع من منظور إلى آخر يطرح سؤالاً شائكاً صعب الترويض هو: هل يكتب العالم اللغوي الجليل عن موضوع

يؤمن به، أم أنه يبرهن على قدرته على الكتابة، بحصافة كبرى، في المواضيع جميعها، مؤكداً فضيلة الإختصاص ومحاسن التقسيم التقني للعمل؟.

يبدأ الحسيني كتابه بالردّ على اجتهاد استشراقي، لا يعرف البراءة، يقول: «والأمة بالمعنى الحديث توجد في بقعتين فقط هما تركيا وإسرائيل. ص: ١٠». قبل أن يقدّم الأكاديمي الفلسطيني ردّه، فإنه يتأمل الواقع العربي والفكر الذي يدور فيه، راصداً أزمة خماسية الأبعاد، عناوينها: الحيرة، الإرتجال، فقدان العقلانية، فقدان الجرأة والحرية الفكرية، و«احترام سنن القدامى إلى حد التقديس»، التي «تردّد عبارة سحرية غامضة هي: لا يصلح هذا الزمن إلا ما صلح به أوله». ومع أن الشفاء من الأزمة قائم في التشخيص ذاته، فنقيض الإرتجال هو التخطيط المتبصّر، فإن الحسيني يميل إلى اقتراحين هما: الإلتفات إلى العلم والإعلاء من شأن العلماء القادرين على دراسة الأمراض الإجتماعية وتطبيبها، ومحاكاة الحضارة الحديثة، إذ «لا مفرّ من البدء حيث وصلت الأمم المتحضرة. ص: ٢٠»، مذكِّراً، دون تمهيد نظري كبير، بما قال به طه حسين في كتابه الشهير: «مستقبل الثقافة في مصر».

بعد الإشارة إلى الأزمة التي تخترق الكيان العربي، والوقوف أمام روح العصر المبنية على الصناعة والتكنولوجيا وإدخال العلم المختص في مرافق الحياة العامة، يصل الحسيني إلى «العروبة»، موضوع كتابه، ويقرّر: «العروبة في رأينا ذات ثلاثة أركان: عروبة اللسان، وعروبة العقل، وعروبة القلب. وإسقاط ركن من هذه الأركان يخل بالعروبة ويفسدها. ص: ٥٤». وعروبة اللسان هي الفصحى، فمن وطّد لغته الفصحى وطّد عروبته، ومن ارتاح إلى العاميّة أوهن عروبته، دون أن يدري. وعروبة العقل تأتي من التاريخ وتعود إليه، فهي «العروبة الواعية ذاتها وجماعتها بما لهم وما عليهم. هي الممتلئة إحساساً بالأحداث التاريخية الشاملة لحيوات الأمة السياسية والأدبية والأخلاقية والإجتماعية والعقلية.. ص: ٥٧».

ولا تختلف عروبة القلب عن عروبة العقل، ذلك أن «عروبي القلب هو الذي يؤمن إيماناً راسخاً بحق أمته بالحياة الحرة من الأغلال..... وهذا الإيمان لا يمكن أن يكون أصيلاً في نفسه إلا بعد أن يُلمّ بالعناصر الخالدة من التراث القديم.. ص: ٦٠».

يبدأ الحسيني كتابه بالردّ على اجتهاد استشراقي تعوزه البراءة، وينتهي إلى اجتهاد استشراقي آخر، لا تنقصه براءة معينة، هي: «براءة الأكاديميين». شيء قريب ممّا أخذه ألتوسير على «الأكاديميين» الذين لا يأخذون بمنظور الطبقة العاملة، لا لشيء إلا لأنهم أكاديميون لا أكثر. فعناصر العروبة الثلاثة، التي اقترحها «الأكاديمي الفلسطيني»، لا تبرهن على وجود العروبة بل على غيابها، ذلك أن ما يجتهد فيه يحوّل العروبة إلى

اختصاص أكاديمي، ويحوّل إحساس الإنسان العادي بالعروبة إلى مجرد احتمال. فإذا كانت العروبة لا تستوي إلا في كتاب معقّد، صفحاته الفصحى ومعرفة التاريخ الدقيقة والإلمام بـ «العناصر الخالدة من التراث القديم»، فمعنى ذلك أن الأميّ العربي لا علاقة له بالعروبة، وأن من حظي بتعليم أوليٍّ هو أوليٌّ في عروبته، وأن العروبة المتوسطة نصيب من تلقّى تعليماً متوسطاً. تنحسر بقعة العروبة وتتضاءل مكتفية بمن حاز على علم غزير ومن سهّلت له الحياة الظفر بألقاب علمية عالية. يقول غرامشي: «يقوم خطأ المثقف في الإعتقاد بأن المرء يمكن أن يعرف دون أن يفهم، ويقوم بشكل خاص في الإعتقاد بأنه يمكن أن يعرف دون أن يحسّ وأن يكون متحمّساً»، ذلك أنه لا يمكن ربط السياسة بالتاريخ دون عاطفة، «أي دون ذلك الرباط العاطفي بين المثقفين والشعب – الأمة»(٧).

يختصر الحسيني العروبة إلى المعرفة، ويجعل من «محو الأميّة» درجة من درجات الوعي القومي، ومن «التحصيل الأكاديمي» وعياً عروبياً خالصاً. وهو فيما يفعل يضع «عروبة الاختصاص» في مواجهة «عروبة الإحساس»، التي كوّنها التاريخ في العادات والتقاليد والأساطير ومنظور العالم وعلاقات القراءة والكتابة، مرتكنة إلى الفصحى كانت، أم طليقة ومنفتحة على شواغل الحياة. ولعل الإحتفال بـ «الإختصاص» الذي يجعل الكاتب يضع كتاباً موثّقاً وينساه بعد عامين، هو الذي يقترح على الدكتور الحسيني فصلاً بعنوان: «تعريب العرب»، أي نقلهم من طور «العروبة الشعبية» إلى طور «العروبة الأكاديمية». يقول الدكتور: «لقد كان الواجب يدعو أن يسبق إقامة البناء (بناء الوحدة العربية) درس عميق لحالة الشعوب العربية، وسبر مدى عربيتها، أو عروبتها – كما يقولون في مصطلحهم الحديث – كي يعرف إلى أي حد تتغلغل العروبة في نفوس أبنائها... وواقع الحال في البلاد العربية اليوم يثبت ثبوتاً قاطعاً أن عروبة العرب أشبه بالطلاء على سطح المدن وأقل حك يزيله ويبرز اللون الأصيل.... ص: ١١٤ – ١١٥».

يرفع الدكتور الحسيني راية الإختصاص وينشرها فوق الحقول جميعاً. فعلم اللغة اختصاص لا يردّ إلى السياسة، والكتابة في السياسة اختصاص يستدعي المعرفة ولا يتطلّب موقفاً سياسياً، والوعي العربي اختصاص، يحسنه من يحسن «سبر آماد العروبة»، كما لو كانت العروبة بئراً، يمكن قياس أعماقه واختبار تربته ودراسة الطبقات الجيولوجية التي يقوم فيها. غير أن ابن القدس، الذي تعلّم في لندن والقاهرة ومرّ على توبنجن، ينسى، ولأنه أكاديمي في زمن قلق، أمرين، أولهما: أن ارتقاء الوعي الاجتماعي، والوعي القومي جزء منه، يحيل على الفضاء الشعبي الديمقراطي لا على «محو الأمية»، لأن وعي الذات علاقة سياسية مرجعها الحوار المجتمعي المفتوح لا المؤسسات العلمية المغلقة. وثانيهما: أن حركات التحرّر العربية، أي مواجهة المستعمر بهوية تغاير هويته، قامت بها الجماهير، التي ينقصها «الإختصاص»، سواء كان ذلك في مصر عام ١٩١٩، أو

في سوريا عام ١٩٢٥، أو في فلسطين عام ١٩٣٦ – ١٩٣٩.

بعد الملاحظات القليلة السابقة، وهي ضرورية، نعود الى «فضيلة الإختصاص»، التي تكتب، بدقة كبرى، عن «كبرى الحركات الإسلامية الحديثة» وتنسى، بعد سنتين، ما كتبته، منتقلة، بيسر كبير، إلى «عروبة جديدة»، لا تستقيم من دون سبر أغوار الأمة بأدوات تنتمي إلى «عصر الآلة». ربما يكون المنفى قد رمى على العالم الجليل بضلال لم يشأه، وربما تكون القدس، وقد تناءت، قد حجبت عن المتعلّم الكبير شيئاً من الرؤية، وربما تكون رومانسية المعرفة في «زمن الآلة» قد ألقت بالأديب اللغوي إلى شاطئ غريب. كل ذلك جائز ويهدم الأحكام المستقرّة، دون أن يمحو ما جاء في الكتب، فما تحتضنه الكتب لا يُمحى. يقول الدكتور الحسيني: «لا يزال العرب مختلفين في نوع الدولة التي يجب أن تضطلع بمسؤولية الحكم. وهناك ثلاثة اتجاهات متباينة متصارعة: الأول يدعو إلى الحكومة الدينية.... والثاني يدعو إلى الحكومة الطائفية.... والثالث يدعو إلى الحكومة العلمانية التي تستمد سلطتها من صميم المصلحة العامة المتطورة بتطور الشعب، والتي تساوي بين جميع المواطنين مساواة تامة في الحقوق والواجبات. وهذا النوع الأخير هو الذي اختاره معظم سكان العالم في الشرق والغرب، بعد تجارب مريرة، ومحن أليمة حلّت بالأفراد والجماعات التي تتكوّن منها الدول. ص: ٢٢». يعطي الدكتور الحسيني، الذي ارتاح إلى أحمد حسن الزيات وهو يعدّد فضائل «الإخوان المسلمين»، موقفاً واضحاً من الحكومة العلمانية، ينصرها ويعضدها ويدافع عنها ويجلو حقيقتها لمن التبست عليهم الأمور: «وقد أساء الناس في بلادنا فهم المقصود من الحكومة العلمانية، وحسبوها حكومة لادينية تناهض الدين وتقوّض دعائمه. وليس هذا بصحيح. فالدلالة اللغوية والتاريخية تشير إلى أنها حكومة عصرية تقصد أمرين: الأول العدالة المطلقة والمساواة التامة بين جميع الأفراد.... والثاني الأخذ بالتشريع المدني الذي يستند إلى ما توصّلت إليه العلوم الحديثة في معالجة شؤون المجتمع المادية والمعنوية، والذي يتكيّف حسب المراحل المتطورة التي تجتازها الشعوب. ص: ٢٢». بل أن الحسيني، الذي يشتق، وَهْماً، الحكومة العصرية من العلوم الحديثة، ينتقل خطوة حاسمة إلى الأمام، حين يرى في العلم بديلاً عن الدين وفي الدين مدخلاً إلى التفرقة: «لا ينكر أن جزءاً كبيراً من العالم الغربي لم يعن بالعقائد الدينية ولم يعتبرها ركناً من أركان المجتمع. وهو اتجاه له ما يبرّره في البيئات الراقية التي سدّ فيها العلم مسدّ الدين إلى حدّ ما... ص١٢١». وتظهر هذه الجمل واضحة في معناها، إذا عُطفت على جملة سابقة تقول: «ولا مفرّ من البدء حيث وصلت الأمم المتحضرة. ص: ٢٠». لا غرابة إذن أن يصل الدكتور اسحاق إلى السطور اللاحقة: «واقع الحال أن الدين في الشرق العربي وسيلة من وسائل التفرقة، ومظهر من

مظاهر التفسّخ والإنحلال، لا من حيث هو دين صحيح، ولكن من حيث هو مجموع معتقدات وآراء أضافها المتأخرون عن عصبية أو جهل أو سوء فهم.. ص: ١٢٠». لا يختلف وضع الدين، في التصور الأكاديمي، عن وضع العروبة، فهو محتاج بدوره إلى من «يسبر أغواره» ويرسيه على أسس ثابتة. وهو ما لا يميل إليه الدكتور، ولا يروق له، ولا يهجس به، لأن «الأمم المتحضرة» ارتكنت إلى «علم» يسدّ مسدّ الدين ويجابه «مظاهر التفسّخ والإنحلال».

لا يقول الدكتور الحسيني في كتابه اللاحق ما قال به في كتابه السابق، مطلقاً ما ينطوي على السؤال والأحجية في آن. فالأمر غريب إن طرد موقفه اللاحق، وبعد سنتين، موقفه السابق، والأمر أكثر غرابة إن كان الموضوعان معاً مجرد كتابة يمليها الإختصاص. فلا أحد يكتب لمجرد الكتابة أو للإحتفال بمهارة الإختصاص. وآية ذلك طه حسين، الذي دافع عن العقل وهو يتأمل «الشعر الجاهلي»، ودعا إلى نظام عقلاني في «مستقبل الثقافة في مصر»، ومارس قراءة عقلانية في «إسلامياته»، حين أراد أن «يُخْرِج الرجعيين من جحورهم»، كما قال في آخر مقابلة له مع غالي شكري. أما الحسيني، الفلسطيني المنفي المحاصر بزمن قلق، فيفعل شيئاً مختلفاً، يقلّه من زمن إلى آخر، كأن يكشف، بصدق كبير، عن براعة حسن البنا، الذي خاصم أتباعه ما جاء به طه حسين، ثم يعود، وبصدق موازٍ، لينصر «الحكومة العلمانية»، التي كانت وجهاً من وجوه المشروع الوطني الكبير، الذيً حلم به عميد الأدب العربي.

ينزاح الدكتور الحسيني من موقع إلى آخر، محتفظاً بعنصر لا ينزاح عنه أبداً، هو: التصور التقني للعالم. يتكون كتابه الأول، أي «مذكرات دجاجة»، من تمازج الوعي الأخلاقي والوعي التقني، فيرسل الأول الهداية إلى بشر لا يراهم، ويتعيّن الوعي الثاني بكتابة تعرف جديد اللغة وقديمها. ويظل الوعي التقني حاضراً في كتاب «الإخوان المسلمون»، بعد أن تصاهر الوعي الديني والوعي الأخلاقي، وقد تجلّى، على المستوى الخارجي، في تقسيم الكتاب ودقة بنائه، وعلى المستوى الداخلي، بتأكيد الشمول والدقة والتنظيم ومجاز الساعة كصفات للموضوع الذي يكتب عنه. أما في الكتاب الثالث: «أزمة الفكر العربي»، فإن الوعي التقني يكتسح أشكال الوعي الأخرى. يقول الحسيني في الكتاب الأخير: «وقد تبدو الظواهر الأخلاقية في غاية السوء، ومؤدّية إلى أوخم العواقب في حياة الأمة، فيتوهّم الباحثون أنها علة العلل.... والحال أن هذه الظواهر تزيد في سوء الأوضاع السيئة بذاتها. واعتبارها علة العلل يضلّل المصلحين. وقد ظنها كذلك بعض الدينيين والأخلاقيين، وحاولوا أن يعالجوها بالوعظ والإرشاد وحدهما فلم يفلحوا. وخالفهم في ذلك العقلانيون ورأوا العلة الحقيقية تكمن في طبيعة الحياة نفسها، في

نظمها الاقتصادية والسياسية والإجتماعية التي تقوم عليها. ص: ٣٣». بعد عشر سنوات وقليل، وبعد أن عَبَرَت النكبة فوق أطلال قرى فلسطينية كثيرة، أقلع الدكتور الحسيني عن «الوعظ والإرشاد»، الذي ملأ به كتابه الأول، وارتاح إلى معرفة مجردة، تضيق بنصائح «الأخلاقيين».

كتابة الكتب وكتابة الإحساس:

ربما يكون «قضايا عربية معاصرة» آخر كتب الدكتور الحسيني. ويتضمن الكتاب، وهو جملة دراسات ومحاضرات متفرقة، على أربعة بحوث ترتبط كلياً بفلسطين والقدس، وهي: «أسماء بيت المقدس، أسماء فلسطين، «جامعة» المسجد الأقصى، فضائل بيت المقدس». والبحوث الأربعة تقبل القراءة على مستويين هما: مستوى الذات ومستوى المنهج. يعبّر المستوى الأول، الذي لا يكذّب صاحبه، عن تعلّق اللغوي الشيخ بأرضه وعن محبته لوطن لم يفارقه أبداً. ولهذا يبدأ الشيخ الوطني محاضرته عن «أسماء بيت المقدس» بالسطور التالية: «إني لأعلم أن المجمع لا يخوض في بحر السياسة، ولذا فإني أقف على ساحل هذا البحر الغدار دون أن أجرؤ على الدنوّ منه. وإن ندّت كلمة هنا أو هناك فإنها أشبه بالرذاذ الذي يتساقط دون أن يؤذي أحداً. ولكني لا أستطيع أن أكتم شعوري نحو مدينتي المقدسة. وإنه ليطيب لي أن أردّد ذكرها صباح مساء، وأن أسبِّح بحمدها، وأن أصف محاسنها... ص: ٨٩». ليس في ما يقوله الشيخ، على المستوى الذاتي، ما يجافي الحقيقة وما يجانب الصواب، فمدينته المقدسة تسكنه وإن سكن غيرها. لكنه وهو يعالج موضوع المدينة التي تسكنه، يظل مسكوناً بمنهج الإختصاص، الذي يدرس الظاهرة المكتفية بعلاقاتها الداخلية، التي تستدعي قاموساً إثر آخر، ولا ترتاح إلى ما لا تقول به القواميس. ولهذا، يكون بإمكان الأستاذ اللغوي أن يقبض على الأسماء كلها، دون أن يُثبت حقيقة أو يدحض أخرى، لا لشيء، إلا لأن منهج الإختصاص الأكاديمي، الذي تشبّع به، لا يسمح له بذلك. ويكون، بداهة، في المنهج المذكور، أن يهرب الأكاديمي الأديب من «البحر الغدّار»، أي السياسة، بقدر ما يهرب «البحر»، من منهج أكاديمي، يحتفل بـ «المقولات العلمية» ولا يستدعي البشر(٨).

يقول الحسيني في كتابه: «أزمة الفكر العربي»: «يضاف إلى ذلك أن الجمهرة في الشعوب العربية معظمها أميّة لا تقرأ ولا تكتب. فهي إذن محرومة من أقوى الروابط التي يعتمد عليها السياسيون في إقامة بنائهم. ص: ١١٨». إن عطفنا هذا القول على معنى «العروبة»، وقوامها «عروبة اللسان وعروبة العقل وعروبة القلب»، كما يؤكد الأستاذ باطمئنان كبير، ظهرت حقيقة موجعة ترمي بـ «الجمهرة الأمية» إلى ما وراء العروبة

وإلى خلف البناء الذي يطمح إليه السياسيون. يرى الدكتور العلم، ولا يتعرّف على جذوره الإجتماعية، وإن تعرّف، وبدرجة أقل، على وظائفه الإجتماعية، فتكون السياسة علماً محضاً والقومية معرفة صافية والوطنية اختصاص من اختص بالعلم والمعرفة. والدكتور، في عواطفه الصادقة ونواياه النبيلة، يخلط، شأن غيره من الأكاديميين الهاربين من «البحر الغدّار»، بين التعلّم ومحاربة الأمية، بعد أن رأى في العلم الخالص مرجعاً للحقيقة. وواقع الأمر، وكما يدلّل الواقع العربي اليوم، أن محاربة الأميّة، وفي شروط معينة، درب إلى أميّة أشد سواداً وأكثر خطراً، ذلك أن المطلوب تعلّم الإنسان، أي إطلاق ذاتيته الحرة، لا محاربة أميته، أي تعليمه أصول القراءة والكتابة فقط. والأمر الأخير فطن إليه خليل السكاكيني، منذ زمن طويل، دون أن يسمع بكلمات غرامشي الجميلة: «كل البشر فلاسفة.... وكل البشر مربّون»، أي أن كل البشر تلاميذ وأساتذة في آن.

إن فلسفة الإختصاص الأكاديمي، التي ترى في المراتب الإجتماعية ضرورة مطلقة، وفي الظواهر الإجتماعية علاقات منفصلة وغير متفاعلة، هي التي أمْلَت على الحسيني، أن يوحّد بين التأهيل العلمي والوعي القومي وبين محاربة الأمية والممارسة الوطنية، أي أملت عليه تأويل العلاقات كلها بشكل خاطئ. وتأويل الوطنية، كما محو الأمية، بشكل ساذج وخطير في سذاجته، دفع بالأستاذ الفلسطيني، المتنقل بين جامعات مختلفة، إلى أن يكتب في «الإخوان المسلمون» السطور التالية: «كما سبق أن اشترك الإخوان في جهاد الفلسطينيين في اضطرابات ١٩٣٦ – ١٩٣٩.... ص: ١٣١». تلبّي كلمة «اضطرابات» وعياً أكاديمياً سقيماً، يتأمل البشر ولا يكون معهم، ويقيس فضائلهم الإنسانية بمسطرة ميّتة، حدودها الجهل والمعرفة، إن لم تكن حدودها، وبشكل أدق، «العالم» – المرتبة و«الجاهل» المجهول. فـ«الإضطرابات»، التي يذكرها الأكاديمي في كتاب جبّهَ ما بعده وجبّت «الذاكرة القلقة» الكتابين معاً، هي تلك لثورة الوطنية الكبيرة، التي أشعلت النار في قلب السكاكيني، وهو يتابعها يوماً بعد يوم، وألهمت غسان كنفاني دراسة وطنية ممتازة، وجعلت محمد حسنين هيكل يشير، بالأرقام، إلى تضحيات الشعب الفلسطيني الكبيرة، قياساً بعدده الصغير. غير أن الدكتور الحسيني معذور في أكاديميته الساذجة، طالما أن الألوف التي سقطت في سبيل الوطن في «الإضطرابات» المذكورة، تنتمي إلى «الجمهرة» الجاهلة، التي لا تعرف «فضائل المستشرقين». يكتب الدكتور عبد الرحمن الكيالي في كتابه: «الشعر الفلسطيني في نكبة فلسطين: «كانت نسبة الأمية في الشعب الفلسطيني سنة ١٩٢٠ نحو ٢٥ر٨٦٪، وفي آخر الانتداب انخفضت إلى نحو ٧٠٪ لكن نسبتها في القرى لدى الطبقات الفقيرة بقيت عالية جداً، أما انخفاضها المحسوس فكان لدى الأوساط المسيحية، ولدى الطبقات الوسطى في المدن فحسب»[٩]. ترمي نسبة الأمية العالية بـ

«الجمهرة» الفلسطينية إلى سديم «الإضطرابات»، فلا يتبين الأكاديمي من أحوالها شيئاً، وتغدو الرؤية أكثر صعوبة، لأن ٩٣٪، كما يذكر كنفاني، من الذين شاركوا في «الإضطرابات»، كانوا من الفلاحين، الذين يعانون من الأمية، ويعانون أكثر من «أعيان» الثقافة والسياسة في آن[١٠].

وواقع الأمر أن الأستاذ الفلسطيني الذي يرمي بـ «الجمهرة الجاهلة» خارج حدود القومية والوطنية، لأنه لا يعرف معنى العلاقة بين السياسة والتاريخ، يرمي، بدوره، بـ «اليهودي» إلى فضاء ملتبس، يختلط فيه الوعي الأخلاقي القاصر بوعي أكاديمي أكثر قصوراً. يقول في «أزمة الفكر العربي»: «إن عدم دخول اليهود في العروبة، مع تكلمّهم العربية، أمر يتعلق بالعقلية اليهودية والمزاج اليهودي. فاليهود – في كل مكان لا في بلاد العرب وحدها – يصعب انصهارهم في البيئة التي يعيشون فيها. ودينهم وتاريخهم يحتّمان عليهم أن يعتبروا أنفسهم شعب الله المختار. وطبيعة الحياة التي يحيونها تحتّم عليهم أن يكونوا دون الشعوب المتميزة بأخلاقها ومثلها العليا.... ص: ١١». يقع الأكاديمي الفلسطيني، الذي يطمح إلى تحرير الفكر العربي من أزمته، في خطأ مزدوج، يؤيّد الفكر الصهيوني، وهو يتوهّم أنه يواجهه. فهو يبدأ بفكرة «الجوهر» المثالية، التي يُقْبل عليها سعيداً كل فكر غير تاريخي. ولذلك، فإن الوجود اليهودي، وقد تجوهر، مختلف عن غيره ومغاير لما ليس هو، له عقلية تلازم اليهود ولا تقبل بغيرهم، وله مزاج ثابت ومستقر وقار، مزاج هارب من التاريخ، «يحتّم» على اليهود الإكتفاء السعيد بمملكة يهودية خالصة، «تحتّم» عليها يهوديتها الخالصة، أن لا تحاور البشر وأن لا تأتلف معهم. يُكمل الأكاديمي الفلسطيني أطروحته، وهي أطروحة ساذجة، بأطروحة ساذجة هي الأخرى، تضع اليهود، أخلاقياً، في فضاء هجين مغترب عن «المثل العليا». يصل الدكتور الحسيني، الذي يطالب بـ «إقامة المستقبل العربي على أسس علمية»، إلى ما لا يجب الوصول إليه، فمقولة الجوهر لا تشرح شيئاً، إلا الفكر الصهيوني ومن وجهة نظر صهيونية، في حين يمثّل «الضعف الأخلاقي»، المنسوب إلى «الجوهر اليهودي»، إساءة إلى العلم والتاريخ و«المثل العليا» معاً.

وإضافة إلى الوجود اليهودي، الذي تَجَوْهر، و«الضعف الأخلاقي» المحايث لجوهر مستعص على التغيّر، يستمر الدكتور الحسيني في حديث يصادر أوله آخره، حين يكتب: «وأما أن إسرائيل أمة بالمعنى الحديث، دون أمة العرب، فأقل ما يقال فيه أنه حكم سابق لأوانه. ولا ننكر أن اليهود يحاولون تكوين أمة حديثة، ولكن الصعاب التي يواجهونها كثيرة... ص: ١٤». ومع أن الدكتور الحسيني لا يذكر «المصاعب الكثيرة» التي تحول دون وقوف «الأمة الحديثة»، فإن «تفاؤله» المضمر لا وظيفة له، بسبب مقولة الجوهر

السابقة، التي تجعل «الأمة الحديثة» قائمة قبل قيامها وقبل الزمن الحديث، طالما أن الوجود اليهودي جوهراني، ولا أثر للزمن عليه.

يحرّض مسار الدكتور الحسيني، الذي جمع ألقاباً وشهادات عديدة، على التمييز بين كتابة الكتب وكتابة الإحساس. والكتابة الأولى تقول ما قاله غيرها وتبحث عن جذور الكلمات، كما لو كان اكتشاف الجذر اللغوي السليم للكلمات تجسيداً لمواضيع الكلمات وهندسة للحقيقة، على خلاف الكتابة الأخرى، التي تحاور المعرفة المفتوحة وهي تحاور هواجس البشر وطموحاتهم. وهذا الخلاف بين الكتابتين، وفي علاقته بـ «إضطرابات» ١٩٣٦ – ١٩٣٩، يضع، دون تعقيد كبير، الشاعر، الذي لا ألقاب له، في مواجهة الأكاديمي اللامع، الذي ينوء تحت ألقابه. فتاريخ فلسطين، أدبياً، وقبل «النكبة»، يتكشّف شفافاً في أبي سلمى، وهو ينشد «انشر على لهيب القصيد»، وفي ابراهيم طوقان يحدّث عن «الثلاثاء الحمراء»، وفي عبد الرحيم محمود الباحث عن موت «يغيظ العدا»، وأشعار مطلق عبد الخالق الذاهبة إلى «الشقي الوطني»، الذي قاتل واستشهد، وهو لا يعرف القراءة والكتابة.

كتب الحسيني «مذكرات دجاجته» بأسلوب رائق يحقق «عروبة اللسان». لكن «عروبة اللسان» لم تمنح «الدجاجة» الحكمة المنتظرة، فبدت حكيمة لمن يطرب إلى إيقاع الكلمات، وبدت بلا حكمة لأناس آخرين. ولذلك، لم يكن بإمكان «الدجاجة» أن ترتفع إلى مستوى «الشهيد عوض الثائر»، الذي حلّق في «زمن الإضطرابات»، دون أن يعرف «عروبة اللسان». فقاتل وسُجن وكتب في سجنه، قبل الإعدام، قصيدة بـ «اللغة العامية»، التي تتمرد على «قوانين العروبة»، التي اقترحها اسحاق موسى الحسيني[11].

ربما آثر الدكتور الحسيني، وهو يعيش زمناً مضطرباً ومتجدّد الإضطراب، الإنكفاء على ذاته وتأمل العالم، على ضوء ذاتية ترى طموحاتها ولا ترى العالم. فاجتهد في بناء هذه الذاتية واجتهد أكثر في عزلها عن التاريخ والسياسة والبشر، معتقداً، وصارماً في اعتقاده، أن العلم البارد يصون الذاتية ويقيها مخاطر عالم مضطرب. وفي هذا المنظور، الذي يشتق البشر من العلم ويوزّعهم على مراتب متعددة، تعانق الذات ما تصبو إليه، وتذهب إلى ما اختارته سعيدة، تنهل المعرفة نهلاً وتعبّ عبّاً وتروي ذاتها من القواميس رواءً لا مزيد عليه.

قال سارتر مرة: «إن كل الثقافة لا تساوي شيئاً أمام صرخة طفل يتضوّر من الجوع».

إشارات:

١ – اسحق موسى الحسيني: علم المشرقيات في انكلترا. القدس، المطبعة التجارية، ١٩٤٠، ص: ١٦.

٢ – اسحاق موسى الحسيني: مذكرات دجاجة، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية ١٩٥٣، ص: ٧.

٣ – مجلة الشراع، العدد ٤١، السنة الرابعة، تموز ١٩٨٢.

٤ – اعتمدنا في هذه الإشارة، وفي كثير غيرها، إلى رسالة الماجستير، التي تقدّمت بها السيدة جميلة عبد الفتاح أبو لبن، وتحت إشراف الدكتور عبد الرحمن ياغي، إلى كلية الآداب، قسم اللغة العربية، الجامعة الأردنية، وذلك في عام ١٩٨٧. فللسيدة المذكورة كل الاحترام والتقدير.

٥ – اسحاق موسى الحسيني: الإخوان المسلمون، بيروت، دار بيروت، ١٩٥٢.

٦ – اسحاق موسى الحسيني: أزمة الفكر العربي، بيروت، دار بيروت، ١٩٥٤.

٧– Gramscidans le texte, Editions Sociales, Paris, 1975, P: 302.

٨ – اسحق موسى الحسيني: قضايا عربية معاصرة، دار القدس، بيروت، ١٩٧٨.

٩ – الدكتور عبد الرحمن الكيالي: الشعر الفلسطيني في نكبة فلسطين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٥، ص: ٤٣.

١٠ – غسان كنفاني: ثورة ١٩٣٦ – ١٩٣٩، منشورات الهدف، ١٩٨٨، ص: ٦١.

١١ – الدكتور عبد الرحمن الكيالي، ص: ١٤٥.

ندوة

أوكتافيو باث، نلسون مانديلا، تاكيشي أوميهارا، شيسواف ميوش، كارلوس فوينتيس، ألكسندر سولجنتسين:

تأملات كونية عند نهايات القرن

منذ سنوات، دأبت الفصلية الأمريكية New Perspective Quarterly على استفتاء واستكتاب ومحاورة عدد من الأدباء والمفكرين، شرقاً وغرباً، حول موضوعة نهاية القرن وبلوغ الإنسانية عتبة قرن جديد. ولقد جُمعت هذه المساهمات في مجلّد صدر مؤخراً بعنوان «عند نهاية القرن: أذهان عظمى تتأمّل أزمنتنا»[1].

وفي المختارات التالية، التي نترجمها عن الكتاب بعد تحرير طفيف، يتناول أوكتافيو باث مسائل التاريخ والحداثة بين الغرب والشرق، وعلاقة التراث الغربي اليهودي ـ المسيحي بالتراثات الروحية والثقافية الأخرى، كما يعلّق على أطروحة «نهاية التاريخ». المناضل والزعيم الأفريقي نلسون مانديلا يتطلّع إلى ما بعد النضال ضد نظام التمييز العنصري (الأبارتيد)، ويناقش ظواهر عالم منقسم إلى نور وعتمة، ويثمّن الديمقراطية، ويرى مخاطر استفراد الكبار بشؤون المستقبل. الفيلسوف الياباني تاكيشي أوميهارا[٢] يحاجج، ليس دون جسارة فكرية إشكالية، حول اقتراب الثقافة الغربية ـ الحداثية من ساعة الأفول، وينطلق من جذور التفكير الآسيوي لكي يقترح على الإنسانية دروب العيش في العصر ما بعد الحداثي. الشاعر البولندي شيسواف ميوش يكمل نقاش أوميهارا، ولكن من زاوية التوتّر التاريخي بين المخيّلة الدينية والتجديد العلمي. الروائي المكسيكي كارلوس فوينتيس يستلهم معطيات ثورة الـ «شياباس» في المكسيك، سنة ١٩٩٤، لكي يستخلص وقوع أمريكا اللاتينية في الدائرة المفرغة لأطوار ما بعد الأحقاب القومية، وموقع ووظيفة الثقافة في تلمّس

مستقبل آخر. وأخيراً، يبدي الروائي الروسي ألكسندر سولجنتسين الكثير من التشاؤم حول صورة القرن القادم، ولكنه لا يقترح سوى حلول المثال.

أوكتافيو باث

الغرب يلتفت إلى الشرق عند نهاية التاريخ

فصلية NPQ : في مقالتك «الصَدْع والتقارب»، تحاجج بأنّ مذهب التشكيك العقلي، أو روح النقد التي كانت راية الحداثة، قد دمّرت الإيمان بحقيقة أحادية وقادت إلى قبول الحقائق التعددية. وهذه الروح لم تفض إلى سُبُل أخرى في الرؤية فحسب، بل إلى اكتشاف ثقافات أخرى أيضاً. ولعلّها، في حَالة نفي ختامية، قوّضت ساعتها الخاصة، الساعة الحديثة للتقدّم، أو الزمن الخطّي ــ «التاريخ» بحرف كبير.

«الساعات التي أضاعت ساعتها»، بحسب العبارة الرثائية للشاعر التشيلي فيشنتي هويدوبرو، انعتقت لكي تسير وفق إيقاعها الخاصّ. وإذْ تنحسر النظرة العالمية إلى الحداثة، فإنّ ما ينبثق من جديد هو ذلك التنوّع الهائل في الأزمنة والثقافات التي كانت خبيئة خلف ظلّ الكونيّة.

البعض أطلق على هذا الوضع تسمية «ما بعد الحداثة». أنت ترفض التسمية، وتستخدم بدلاً عنها فكرة «الزمن بلا مقياس». لماذا؟

باث: الحضارة الغربية تشهد تبدّلاً جذرياً في مخيّلتها الزمنية. ينبغي أن نعيد ضبط ساعاتنا. فأن نطلق على الوضع الحالي تسمية «ما بعد الحداثة»، أمرٌ يعني أننا ما نزال نشير إلى الحداثة؛ ويعني الوقوع في مصيدة الزمن الخطّي، الحكاية التي كنّا قد انطلقنا منها في الأساس.

وفي فكرتها عن التقدّم كانت الحداثة، في الحقيقة، نوعاً من تضخيم الزمن الخطّي للحضارة اليهودية ـ المسيحية، والسير إلى الأمام من فكرة «الخلق» و«السقوط» في الإثم وحتى «الخلاص» و«الفردوس». الأمر عنى، على الدوام، ترك الماضي في الخلف باسم شيء مختلف أو أفضل في الزمن القادم.

في القرن الثامن عشر بدأت الحداثة مع النقد كمنهج فلسفي. ثم انبثقت الحداثة كمنهج سياسي ــ الثورة ــ كان ناقداً لما هو قائم باسم اليوتوبيا التي يمكن أن تقوم... وأخيراً، أصبحت الحداثة منهجاً فنّياً ــ التيّار الطليعي ــ الذي مارس قطيعة جذرية مع التراث الثقافي.

والحداثة أنتجت العديد من الأشياء الحسنة. على رأسها، كما تقول، الإعتراف بحضارات «أخرى». ذلك فتح إمكانية استيعاب التراثات الأجنبية في الثقافة الغربية،

من الشعر الشرقي وحتى الأقنعة والمنحوتات الأفريقية التي حفّزت التكعيبية. الشعراء تبنّوا قصيدة الـ «هايكو» اليابانية، وترجم إزرا باوند الشعر الصيني. ومسرح الـ «نو» أثّر في ييتس وسواه من كتّاب المسرح.

والحقّ أن الثلث الأوّل من القرن العشرين كان تتويجاً لسيرورة طويلة من اكتشاف الحضارات الأخرى ورؤاها عن الواقع. هذه السيروة، التي بدأت في القرن السادس عشر مع استكشاف القارّة الأمريكية، أسفرت في زمننا عن تبنّي الأشكال الفنّية التي لم تكن مختلفة عن التراث الرئيسي في الغرب فحسب، بل كانت مناقضة له أيضاً.

استيعاب «الآخر» في المخيّلة ذات التمركز الأوروبي كان عاقبة الثورة الجمالية التي بدأت مع الرومانتيكية. وهي أيضاً وضعت خاتمة لتراث كان قد بدأ مع عصر النهضة. وبسبب إنكار هذا التراث في سياق البحث عن أشكال أخرى من الجمال، تكفّل الفنّ الحديث بقَطْع استمرارية الغرب.

وفي الوقت الحاضر لدينا رؤية مختلفة للتراث، أقرب إلى استيعاب الماضي دون القَطْع معه. المثال على ذلك يُرى اليوم في العمارة، التي تقتبس الأساليب الحديثة والنيو ـ كلاسيكية في آن معاً. هذه الرؤية الجديدة هي، أيضاً، وسيلة تزامنية لاستيعاب الثقافات الأخرى التي تتجاور معها. وتوجد اليوم أشكال من الفنّ متزامنة، وكما لم يحدث أبداً قبل نهاية هذا القرن.

المبدأ الثاني الناظم للمجتمع الحديث هو فكرة «المستقبل». لكلّ حضارة فكرتها المختلفة عن الزمن. فبالنسبة إلى مجتمعات القرون الوسطى كان الشيء الهامّ هو الأبدية ـــ الزمن خارج الزمن ـــ والماضي. لم يؤمنوا بالمستقبل. وكانوا يعرفون تماماً أنّ العالم سرعان ما سيندثر. الأمر بالتالي انحصر في إنقاذ المرء لروحه، وليس محاولة إنقاذ العالم.

غير أنّ الحداثة امتلكت مفهوماً مختلفاً: لم تكن روح الفرد هي التي يتوجّب إنقاذها، بل النوع الإنساني ذاته ومن خلال «التقدّم». المستقبل على الأرض كان الفردوس الحديث الذي يمكن تحقيقه بمشاركة الجميع في المسير الواحد ذاته نحو «التاريخ». وفي ظلّ الحداثة سعَيْنا جماعياً إلى الخلاص العلماني ـــ الخلاص داخل الزمن.

واليوم فقدنا إيماننا بـ «التقدّم» واكتشفنا الحاضر الذي نعرف أنّ في وسعنا ملامسته، بعكس المستقبل. ولقد انهارت تماماً المحاولة الشمولية Totalitarian لبلوغ المستقبل. حتى أرض المستقبل العظمى، الولايات المتحدة، أصبحت اليوم أرض «الآن». ومنذ بضعة سنوات كانت هذه الحساسية تُصاغ تبسيطياً في شعار «الفردوس الآن». ورغم فجاجة الصياغة، فإنّ هذا الشعار يعطي فكرة بيّنة عن مزاج مجتمعاتنا.

باختصار، لم يعد التعاقب الزمني هو الذي يحكم مخيّلتنا، هذه التي انسحبت من

المستقبل إلى الحاضر. نحن بدل ذلك نعيش حالة من اقتران الأزمنة والأمكنة، حالة تواقُت واحتشاد، تتجمّع في «الزمن المحض» من حول اللحظة.

ذلك ما نلمسه أيضاً في التطوّرات العلمية الراهنة، مع التشديد الجديد على الفرصة والإلتقاء العشوائي للقوى بدل السببية المنطقية. الإنسجام والتوازن هما استثناء مؤقّت، واللاتوازن هو القاعدة. اللسانيات بدورها اكتشفت حالة التواقُت.

هذا الزمن الذي بلا مقياس ليس تفاؤلياً. إنه لا يقترح الفردوس الآن. إنه يعترف بالموت، الذي أنكرته العبادة الحديثة لفكرة المستقبل، ولكنه أيضاً يعانق كثافة الحياة. وفي البرهة ذاتها يتصالح الجانبان المظلم والمضيء في الطبيعة الإنسانية.

ومفارقة اللحظة أنها داخل الزمن وخارج الزمن في آن معاً. إنها هنا، وهي كانت هنا وانقضت. إنها نقطة التوازن بين الوجود والصيرورة.

| أنت هنا تشبه إيليا بريغوجين، المنظّر الفيزيائي المعروف بعمله في مضمار الهيولى Chaos، والذي يلتفت إلى الفنّ بحثاً عن نموذج جديد للطبيعة في العلم.

بريغوجين يعتبر أنّ رثاء الماضي ليس دورنا. وهو يقول: «ما نحمله في أذهاننا يمكن التعبير عنه أفضل تعبير بالرجوع إلى النحت ـــ سواء أكانت راقصة الـ «شيفا» [الإله الهندي] أو المنحوتات المصغّرة في الكنائس ـــ حيث يتبدّي بوضوح البحث عن الإتصال بين السكون والحركة، بين الزمن الموقوف والزمن الجاري. هذه المواجهة هي التي ستسبغ الفرادة على حقبتنا».

|| أظنّ أنّ بريغوجين على حقّ تماماً. اللحظة نافذة على الجانب الآخر من الزمن ـــ على الأبدية. والعالم الآخر يمكن أن يُلمح في بارقة وجوده. وبهذا المعنى فإنّ الشعراء ـــ وهم ربّات الفنّ Muses في زماننا ـــ كان لديهم دائماً ما يعرضونه على الإنسان الحديث.

الـ «هايكو» المنتمية إلى التراث الشرقي تبيّن ذلك. في الغرب لدينا شعراء كبار، مثل شيسواف ميوش، يحملون التصوّر ذاته عن اللحظة، أو البرهة، بوصفها حالة تصالح بين ثلاثة أزمنة: الماضي، الحاضر، والأبدية.

| أنت تطلق على شعريات اللحظة تسمية «الزمن بلا مقياس»، وميوش يسمّيها «البرهة الأبدية». ولقد ذكرتَ الـ «هايكو»، وفي معانقة الشاعر للبرهة نعثر على الحساسية ذاتها في واحدة من قصائد الـ «هايكو» اليابانية النموذجية:

السكون
يخترق الصخور
ويخترق أصوات زيز الحصاد.

|| هذه السطور تعبّر تماماً عمّا كنّا نتحدث عنه. شعراء ومتصوّفة آخرون في التراث

الغربي، مثل وليام بليك [الشاعر الإنكليزي: ١٧٥٧ ـ ١٨٢٧] والقدّيس يوحنا الصليب رغم أنه كان مسيحياً، يعبّرون عن الحساسية ذاتها. وردزورث [الشاعر الإنكليزي: ١٧٧٠ ـ ١٨٥٠] كان شاعر البُرهات العظمى. ما قصيدته «استهلال» Prelude في نهاية الأمر؟ إنها تاريخ رجل امتلك بضع بُرهات من الإشراق، وكان ذلك كافياً تماماً بالنسبة إليه. وليس الأمر أنّ جميع هؤلاء الشعراء والمتصوّفة، شرقاً وغرباً، كانوا قد آمنوا بالشيء ذاته. كلاّ. ولكن في الآن ذاته هم يقولون شيئاً كونياً ويلمسون تجربة الإنسانية بأسرها.

| كيف، بالفعل، تختلف جمالية البرهة هذه عن فكرة نيتشة القائلة بـ «الفنّ، ولا شيء سوى الفنّ» في غياب أيّ معنى متسام؟ لأنّ الإله كان تخييلاً، ولم تكن هناك أخلاق بالتالي، فإنّ فكرته تقول إنّ الجمال ـــ تخّييل الإنسان ـــ هو التعبير الأسمى عن الوجود، «مُعظِّم الحياة الأكبر».

| | كان نيتشة جذّاباً في إيمانه بأنّ «الفنّ يشتهي الحياة». لقد أراد الرقص في قلب الهاوية. لكنه أيضاً امتلك رؤيا مأساوية عن البشرية المفتقرة إلى إمكانية الخلاص.

ما نحتاج إلى بنائه الآن ليس جماليات وشعريات البرهة المتّصلة وحدها، بل أيضاً أخلاقيات وسياسة تقتفيان أثر هذا الإدراك للزمن وللواقع. وفي مثل هذه الحضارة الجديدة، سوف لن يُضحّى بالحاضر على مذبح المستقبل أو الأبدية. كذلك ينبغي أن لا يُعاش الحاضر، كما تفعل مجتمعات الإستهلاك، في غمرة إنكار الموت. بدل ذلك ينبغي أن نعيش بحرّية قصوى تجاه تنوّعنا وتحسّسنا لمقدار معيّن من معرفة الموت.

الأسس الأخلاقية للحضارة الجديدة سوف تمجّد هذه الحرية وهذه الإبداعية التي بلا حدود. ولسوف تسعى إلى الحفاظ على تعدّدية الحاضر ـــ تعدّدية مختلف الأزمنة وحضور «الآخر». سياستها سوف تكون الحوار بين الثقافات.

غير أنّ التعدّدية وحدها، كما فهم نيتشة ودستويفسكي، تقود إلى العدم. إذا لم يكن هناك من إله، فإنّ كلّ شيء سيصبح مباحاً. وبدون تلك الوحدة العليا لن نقبل بالإختلاف إلا لأننا مختلفون بالتساوي، في كلّ شيء وكلّ فريق.

النسبوية ساعدتنا في اكتشاف ثقافات مختلفة وأخلاقيات مختلفة. وساعدتنا على أن نكتشف أنّ الملحدين، مثل البوذيين أو المسيحيين، يمكن أن يكونوا في صفّ القدّيسين. كلّ ثقافة تمتلك برهانها الخاصّ بها. ولكن كيف نقارن بينها، وكيف نختار؟ في حالة المكسيك، على سبيل المثال، كيف في وسعنا القول إنّ الرأسمالية أفضل من التضحية البشرية. إنهما متساويتان في عرف النسبوية.

هذا هو السبب في أننا ينبغي أن نسعى إلى اكتشاف الخيط الموحِّد وسط تنوّعنا الهائل. وفي غياب منظور عامّ للبشرية، وغياب أخلاقية كونية، على أيّ أساس نزعم أنّ فريقاً ما

متفوّق أخلاقياً على فريق آخر؟

ينبغي أن نقاوم النسبوية الحديثة وتفكيك الواقع إلى عدم ولامبالاة أخلاقية. ينبغي أن يكون العقل سبيلنا في هذه المقاومة. ليس العقل المطلق الشمولي عند أفلاطون، بل العقل المحدود عند إمانويل كانط، العقل القادر على نقد نفسه.

وأظنّ أن اللحظة يمكن أن تصلح نقطة انطلاق لهذه الوحدة الجديدة. وفي البرهة يمكن للتعدّدية أن تلتقي مع الوحدة، ويمكن للخاصّ أن يكون كونياً. ومن ركام الحكايات الكبرى لحضارتنا ــ المسيحية، الماركسية، الليبرالية ــ سوف تولد هذه الأخلاقية الجديدة.

ــ هنالك كلام كثير، في أيّام ما بعد الحرب الباردة هذه، عن «نهاية التاريخ» بالمعنى الهيغلي ــ التاريخ الذي تقدّم في غمرة تناقضات زمنية وصراعات داخل روح العالم، وأنه اليوم يستريح في السلام النسبي للحاضر. ولكن ألا نتحدّث عن شيء آخر أعمق؟ ومع إبطال المستقبل ونهاية الزمن الخطّي، ونهاية التيّارات الطليعية...

| | ونهاية هيغل...

| ... ألا يبدو التطوّر الحضاري الذي نشهده بمثابة نهاية للمفهوم اليهودي ـ المسيحي عن الزمن؟

| | نحن، بمعنى ما، نشهد نقلة لا تقلّ عمقاً عن الإنتقال من الفكرة الإغريقية عن الزمن الحَلَقي Cyclical إلى الفكرة اليهودية ـ المسيحية عن التعاقب الزمني.

الفكرة التوحيدية اليهودية ـ المسيحية قامت على القول بأنّ كلّ حضارة امتلكت المفهوم ذاته عن الزمن. غير أننا اكتشفنا، مع نسبوية الحداثة، أنّ لكلّ حضارة ساعة خاصة بها. اكتشفنا أنّ الإغريق والرومان، على سبيل المثال، لم يؤمنوا بالتقدّم التاريخي. وكذلك كان حال الصينيين، والهندوس، أو سواهما من الحضارات المؤمنة بتعدّد الآلهة.

وما دمنا اليوم نقبل بتعدّدية الحضارات، ونؤمن بالتالي بأكثر من مفهوم واحد للزمن، فإنّ فكرة وجود اتجاه واحد للزمن عند البشرية بأسرها قد انهارت.

ولكنّي لا أعرف ما إذا كان في وسعنا «إنهاء» تراث جبّار وعميق مثل المسيحية. المسيحية لم تفلح في إلغاء التراث الوثني، بل استوعبته. وفي نهاية الأمر لم يكن من الممكن للكنيسة أن تبني فلسفة مسيحية بدون الفلسفة الإغريقية. الأمر ذاته سوف يتواصل في أيّامنا هذه.

| بعد التخلّص من الحقيقة الواحدة لصالح الحقائق التعدّدية، وبعد إبطال الساعة الغربية للثقة بالبرهة وحدها، يبدو تراث الحداثة النقدي وكأنه قادنا في العقد الأخير من القرن العشرين إلى حيث كان الشرق قد وصل منذ زمن طويل.

مفكّر ياباني مثل تاكيشي أوميهارا يشدّد على المخيّلة الدينية متعدّدة الأرباب، العائدة إلى حضارة الغابة اليابانية البعيدة. دروب متعدّدة، وليس الدرب الواحد. اتصال الزمن وليس السببية الخطّية. التواقُت. غياب اليوتوبيا. جمالية البرهة. هذه هي الشروط الجديدة للغرب الذي نتحدّث عنه. وعند «نهاية التاريخ» هذه، يبدو أنّ الشرق يلتقي بالغرب.

| | هذا صحيح تماماً. لقد آمنتُ بذلك منذ سنين طويلة. إنني ابن الحضارة الغربية، وليس الشرقية أو ما بعد الكولومبية [نسبة إلى كريستوفر كولومبوس]. ولكنّي أعتقد أنّنا في الغرب نكتشف لتوّنا ما اكتشفه الشرق منذ ألفيّة خلت.

في العمل الكلاسيكي الصيني «كتاب التبدّلات» I Ching [٣] نستطيع أن نرى نُذُرَ ما ندركه اليوم تحديداً. «كتاب التبدّلات» يعتمد على الحضور المتزامن لعدد من الأسباب، حول احتشاد المؤثّرات وليس السببية الواحدة فقط.

وحين كنت سفيراً في الهند، تعلّمت أنّ كبار مفكري التراث الشرقي جاؤوا من الهند. الصينيون واليابانيون أخذوا الكثير من الأفكار الميتافيزيقية الهندية، وقاموا بملاءمتها مع الطاوية والـ«زنّ» البوذية وما إلى ذلك. ما حاول الهنود القيام به طيلة قرون عديدة سابقة كان تركيب نقد للواقع. لقد آمنوا أنّ الواقع كان عدماً. الواقع ــ البراهما والنيرفانا ــ كان أبعد من الواقعً الظاهر.

ولطالما أحسست أنّ الغرب بحاجة للقيام بنقد مماثل للزمن. لقد أفرطنا كثيراً في الإيمان بالزمن. وبمعنى ما نحن مؤهّلون أكثر من الآخرين للقيام بهذا النقد للزمن، لأنّ المسيحية ــ حتى وهي تشدّد على سيرورة الزمن بوصفه «تاريخاً»، ومأساة مقدّسة من «الخلق» إلى «سقوط» آدم إلى «الخلاص ــ تعرف أنّ هذا الواقع الذي نلمسه ليس الواقع الحقّ. الواقع الحقيقي خارج الزمن.

والحداثة مارست نقد الزمن الواقع في الأبعد، مقترحة غياب الفردوس هناك وحضوره هنا، في «التاريخ» وفي المستقبل. ولقد تعلّمنا الآن مكانة الوهم في «التاريخ» والمستقبل. لهذا فإننا اليوم مستعدّون، في الغرب، لقبول نقد الزمن الذي يقودنا إلى إدراك مماثل لتلك الحضارات التي مارست نقد الواقع منذ زمن طويل.

نلسون مانديلا

أفول الأمّة ـ الدولة

نحن حاضرون في ساعة الخلق، لكي نستخدم عبارة شهيرة مستمدّة من مرحلة أخرى

في تحوّلات التاريخ. لهذا نحن بحاجة إلى تطوير حسّ بالمحافظة على النظام في العالم. وللقيام بذلك لا بدّ من إقامة رباط وثيق بين العضوية المسؤولة في جماعة الأمم، وبين الإستقرار والتقدّم العالميَين. العكس صحيح أيضاً: إذا شاءت الأمم أن تتمتّع بحقوق عضوية الجماعة، ينبغي عليها أن تتصرّف بمسؤولية.

ويعلّمنا الفلاسفة أنّ حقوق المواطنة تنبع من شراكة القيَم في قضية عامة. وإذْ نستعدّ للقرن القادم يتوجّب على كلّ بلد أن يساهم في بناء جملةَ من الخصائص المشتركة التي تهدف إلى ربط البلد بنطاق النظام الدولي الجديد، الشرعي.

وفي هذا السياق فإنّ اختبار السياسة الخارجية لدولة جنوب أفريقيا سوف يكمن في نوعية سياستها الداخلية. إنّ حكومتنا تريد تحويل جنوب أفريقيا إلى رمز لعالمٍ في وسع الشعب المتعدّد أن يعيش فيه بسلام. كذلك فإنّ نوعية الحكومة سوف تنعكسً في السياسة الخارجية ذاتها. سوف تكون جنوب أفريقيا في عداد تلك البلدان التي تصبّ جهودها على تطوير وتوطيد أنظمة الحكم الديمقراطية. ذلك الأمر يرتدي أهمية خاصة في أفريقيا، واهتماماتنا سوف تتركز على ضمان روح التسامح وأخلاقيات الحكم الصائب على امتداد القارّة.

ولا يمكن الحديث عن نظام واحد يصلح لأفريقيا، وآخر يصلح للعالم. وإذا توجّب استخلاص درس أساسي من تاريخ أفريقيا ما بعد الكولونيالي، فإنّ ذلك الدرس هو أنّ الحكومة الخاضعة للمساءلة هي الحكومة الأفضل.

ومن الخطأ تفسير هذه المقولة بأنها نوع أفريقي من التشاؤم. إنّ جنوب أفريقيا لا تستطيع التهرّب من مصيرها القارّي، ولا هي راغبة في ذلك. وإذا لم نكرّس طاقاتنا للقارّة، فإننا نحن أيضاً سوف نسقط ضحيّة القوى التي جلبت الخراب على أقصى البقاع في بلادها.

وطيلة عقود كان سوط الأبارتيد هو رمز العلاقات الدولية لجنوب أفريقيا، ورمز سياستها الداخلية أيضاً. ورغم أنّ الحرب الباردة أُدخلت إلى مفردات المعجم الوطني، فإنّ المجتمع الدولي أدرك أنّ القضية الأولى الأهمّ التي تواجه البلاد لم تكن صراع الغرب / الشرق، بل النضال من أجل الكرامة الإنسانية والمساواة العرقية. وشعوب العالم أسهمت في إنهاء الأبارتيد عن طريق مقاطعة وعزل نظام جنوب أفريقيا. والشعب في جنوب أفريقيا نفسها هبّ إلى الثورة، والحركة السياسية شنّت النضال من أجل التحرير. وعند اختتام سنوات الثمانينيات كانت جنوب أفريقيا البيضاء البلد الأكثر عزلة وانكساراً على نطاق العالم.

غير أنّ شعب جنوب أفريقيا لم يُستبعد من المجتمع الدولي. وإنّ إسهام البلاد في

الخصائص المشتركة لنظام دولي جديد سوف ينطلق من تلك التجربة الفريدة في العزل وفي الاعتناق الذي كان نقيضه. ومصير جنوب أفريقيا الدولي مرتبط بالحفاظ على اليقظة في ما يخصّ المفاهيم ذاتها التي جعلت العالم يتّحد ضد الأبارتيد، ويميّز بين المبدأ والتعصّب، ويفصل الأخلاق عن النفعية، والأصالة المبدعة عن الحماقة.

ولأنّ المجتمع الدولي يبحث عن التوازن وسط حالة من انعدام اليقين، فإنّ تجربتنا توحي بأننا لا نستطيع التخلّي عن الإلتزام بمسألة حقوق الإنسان في الشؤون الدولية. والتبدّل الكوني، في ذاته، عمّق الإحساس بوطأة هذه المسألة. والمآسي الراهنة تاريخياً، من سراييفو إلى رواندا، والتي تشكّل صُوَرها عصب الحياة لوسائل الإعلام الإلكترونية النافذة، إنما تشدّد على أهمية احترام حقوق الإنسان في ضمان مستقبلنا المشترك.

وفي الوقت الذي يتوجّب فيه على الحكومات أن تنتبه إلى المُثُل العليا لحقوق الإنسان، فإنّ من واجبها أيضاً الوعي بالواقعية الديمقراطية التي تكتنف المسألة. وإنّ إهمال حقوق الإنسان هو الوصفة الأكيدة للكوارث الوطنية والعالمية. والحركات الإنفصالية الجبّارة التي تتأسّس هنا وهناك في العالم، إنما تقتات على ذلك الإهمال. واهتراء مفهوم السيادة الوطنية على يد القوى العالمية، من التبادل التجاري إلي الإعلام والإتصالات، اقترن للمفارقة بازدياد في وسائل ضمان الإنفصال: الحقّ في الإختلاف إنقلب، للمأساة، إلى حرب حول الإختلاف.

والتفكك العنيف للدول يشير إلى الفظائع التي تجابه الدُوَل، في أفريقيا وسواها، التي لم تستعدّ بعد لقبول المبدأ القائل بأنّ التعدّدية شرط تكويني لازم للوضع الإنساني. هذه الدول القاصرة سوف تسقط فريسة نزاع مهلك أوسع نطاقاً، سوف يمتصّ طاقات شعوبها إذا لم يتكفّل بتدميرها تماماً. ولسوف تسقط أبعد فأبعد وراء الإنجازات التكنولوجية الكبرى التي تتمّ في أمكنة أخرى.

ويعتقد الكثيرون أنّ هذا المصير ينتظر بلادي. إنهم على خطأ فادح. ثمّة القليل فقط من الشعوب التي عانت من انعدام التسامح كما عانى شعبنا. ذلك متّنَ يقظتنا تجاه الديمقراطية والتسامح.

وحتى في أيّام الأبارتيد الأكثر حلكة، وفي اللحظات الأكثر مأساوية من مرحلتنا الإنتقالية العاصفة، برهن أبناء جنوب أفريقيا من كلّ الألوان والعقائد على احترامهم للإختلاف، وبشجاعة شخصية كبيرة. وإنّ بين الأهداف المركزية لسياستنا الخارجية، مثل سياستنا الداخلية، أن نطوّر المؤسسات والقوى التي تعتمد الديمقراطية في سعيها إلى جعل العالم مكاناً آمناً للتنوّع. هذه هي رؤيتنا للقرن الواحد والعشرين.

غير أنّ مواجهة القرن الواحد والعشرين تجلب معها تحدّيات عديدة جديدة. ومنذ

القرن السادس عشر قدّمت الدولة ـ الأمّة دليلاً جاهزاً على السياسة العالمية. لكنّ السنوات الخمس الأخيرة أظهرت مدى عجز الدول عن التلاؤم مع التحوّل الدولي. والدول، في مواجهتها لضخامة الأحداث، تبدو أكثر سقماً وأكثر ارتباكاً من أن تتعامل مع القضايا المتنوّعة ــ من حروب التبادل التجاري إلى مسائل الصحّة العامة ــ التي تمسّ اليوم حياة الناس العاديين. ثمة اضطراب عميق يدبّ في مفهوم السيادة، التي كانت ذات يوم واحدة من المبادىء التنظيمية لعالمنا.

ولكي نتبيّن كيف يمكن لجنوب أفريقيا الديمقراطية أن تتلاءم مع هذا العالم الجديد، من الهامّ لنا أن ندرك ما حدث بالضبط. فبدءاً من أواخر الستينيات أخذت السلطة الإقتصادية تفلت من أيدي الدول المنفردة، لتستقرّ في أيدي كتلة استمارية من المهارات التي لا تعترف بالحدود الوطنية. وهكذا لم يعد الرفاه مرتبطاً بالأداء الداخلي للدول المنفردة، وباتت مصائر الإقتصادات الوطنية تُقرّر غالباً في مواقع أخرى.

هذا الإتجاه نحو الإعتماد المتبادل تسارع أكثر مع التأثير المتزايد للإتصالات. وهذه ثورة اقترنت بمعجزة الرُقاقة الإلكترونية، ثم تعاظمت سريعاً في اختراقات تكنولوجية أتاحت للشركات الكبرى أن تتعاون أكثر فأكثر بعيداً عن الحدود القومية، في ممالك الــ Offshore. وعلى امتداد البسيطة تبعثر الإنتاج الصناعي، بعد أن جنى الفائدة القصوى من معدّلات الأجور التنافسية. والأسماء التجارية المعروفة باتت أكثر عَوْلَمة وأقلّ هوية وطنية، والخدمات أعادت تركيب أقنية تصريف الإقتصاد الطبيعي، فجرّته أكثر فأكثر بعيداً عن الحلبة الوطنية ونحو الحلبة العالمية.

وبينما كانت الأسواق المالية تعثر على حميّة جديدة عابرة للدولة ـ الأمّة، كانت أشكال الإقتصاد التقليدية تلتهب على امتداد العالم. أسواق رأس المال العالمية أخذت تعمل على مدار الساعة، وحلّت محل الــ «راج» Raj البريطاني: إنها الإمبراطورية التي لا تغرب عنها الشمس أبداً. وفي هذا العالم الذي لا يتوقّف عن فقدان حدوده، فقدَ نزاع الشرق / الغرب أيّ تأثير. وإنّ فقدان السيطرة الوطنية على طرفَيْ معادلة الإنقسام قدّم السندان الذي طُرقت عليه أحداث عام ١٩٨٩، حين انهار جدار برلين. تلك اللحظة صنعت نقطة الإنعطاف إلى وضع جديد معَوْلَم.

ووراء هذه التبدّلات البنيوية، التي سبّبت الكثير من انعدام اليقين في سرعتها الصارخة، تنهض مجموعة من حالات انعدام الأمن على نطاق عابر للهياكل الوطنية. ففي جنوب أفريقيا، وفي مناطق أخرى من العالم الثالث، يتوسّع قوس الأوبئة القاتلة: السلّ، وعوارض الملاريا الجديدة، والأيدز.

وحين تتحرّك الحكومات منفردة فإنها تبدو عاجزة عن التعامل مع هذه الحالات. وإذْ لا

تكشف معدّلات نموّ السكان عن أيّة إشارة تدلّ على التناقص، فإنّ مخاوف تناقص إمكانيات تأمين الغذاء تخيّم على مناطق واسعة في أفريقيا وسواها من بلدان الجنوب. هذه، إلى جانب شبح شحّ المياه، تضع على عاتق الحكومات كوابح كانت من قبل غير متخيَّلة.

ورغم ذلك كلّه فإنّ الدول ما تزال تتبع المصالح التي تتصوّر أنها مصالح قومية مطلقة. ومع أنّ الدولة ـ الأمّة ما تزال مركز الولاء بالنسبة إلى الملايين، وهي تُرى كحلبة مناسبة للدفاع عن مصالح الناس العاديين، فإنّه توجد في الآن ذاته حالات خيبة أمل عميقة من السياسة الوطنية في أنحاء عديدة من العالم.

ذلك لأنه يجري شيء ابتدائي للغاية: لقد انهارت الأنظمة الديمقراطية التي اعتُبرت مناسبة ذات يوم، والمجتمعات تجرّب وسائل جديدة في ممارسة السياسة. وفي بلدان متباعدة جغرافياً مثل إيطاليا والمكسيك اهتزّت من الجذور سيرورات سياسية لاحَ من قبل أنها راسخة.

ولا ريب في أنّ التطورات الإقتصادية قد أثّرت بطُرُق عميقة على هذه العلل السياسية، إلا أنّ الإقتصاد وحده لا يوفّر سوى حلول محدودة للطائفة الواسعة من المشكلات ما بعد الصناعية. السوق لم ينتصر، ونهاية التاريخ لم تأت. الدليل ماثل للعيان: فوارق الدخل في البلدان الرأسمالية اتسعت بدل أن تضيق، ومستوَى الفقر والثراء بين البلدان الغنيّة والفقيرة ازداد أكثر.

الدول الغنيّة تسبح اليوم في بركة مجيدة من النور الإقتصادي الدائم. وبعيداً بعض الشيء عن حافّة الضوء هذا ثمّة مجموعة ثانوية من البلدان: إنها تعيش في طور الغسق الإقتصادي. في منطقة أبعد ــ وراء بركة الضوء والظلال ــ ثمة بلدان وشعوب تسبح في العتمة الإقتصادية. ورغم حدّة انكشافها فإنّ مشاهد كهذه تفشل في التقاط البؤس الذي تعنيه هذه التصنيفات بالنسبة إلى مليارات فقراء الأرض.

والمجتمع الدولي لا يستطيع النظر إلى هذا الوضع بأيّ قدر من رباطة الجأش. ولا يعقل أن يكون آمناً ذلك العالم الذي حُكم على جزء كبير للغاية من سكّانه بالعزل والفاقة، وبالإنكماش في العتمة بسبب من الفقر. ولكي يتمتّع العالم بالسلام، لا بدّ لنا من توسيع حافّة الضوء.

والبلدان الواقعة في منطقة الظلال، من نوع بلادي، تقع على عاتقها مسؤولية ضمان توسيع القوس الذي ينيره مصباح الإقتصاد الدولي. والإشتراك التامّ في نظام التبادل العالمي أمر مركزي في صيانة علاقات جنوب أفريقيا الإقتصادية الدولية. وفي سبيل صيانة تجربتنا الديمقراطية، نحن بحاجة إلى أن نكون في بركة الضوء. (...)

وفي العالم الذي وصفتُه يسهل أن نفهم كيف أنّ قادة الأمم ـ الدُوَل سيجدون صعوبة في الحفاظ على السيطرة التي يلحّون اليوم على القيام بها بصدد السيرورات السياسية داخل حدودهم الوطنية. وفي عالم اليوم لم يعد من المؤكد أين تنتهي البلدان، وأين تبدأ الشعوب. ذلك هو السبب في أنّ طغيان راسمي الخرائط أصبح موضوعاً شائعاً لدى أولئك الذين يحاولون فهم الأسباب التي جعلت الدُوَل هي التي تسقط في التسعينيات، وكيف ينبغي لها أن تواصل الحياة في عبورها نحو القرن الواحد والعشرين.

تاكيشي أوميهارا

حضارة الغابة وإيقاعات الزمن ما بعد الحداثي

تجربة خسران الحرب سنة ١٩٤٥ جلبت على اليابان انهياراً مفاجئاً في بُنية القيمة التي سندت وقادت اليابان في الماضي. ولعلّ تلك الحقبة هي التي مكّنت اليابانيين، وللمرّة الأولى، من فهم عدمية الوجودية الأوروبية.

وفي الفترة التي أعقبت الحرب مباشرة تمكّن مثقفون شبّان من أمثالي ـــ وعلى أساس التجربة الشخصية ـــ من استيعاب ما يعنيه هذا الموقف الفلسفي. ولأننا عشنا تجربة موت الناس القريبين منّا، كما واجهنا الموت الأكيد نحن أنفسنا ـــ خصوصاً مع الشبح الرهيب للهولوكوست النووي في هيروشيما وناغازاكي ـــ فإننا ببساطة لم نكن قادرين على اعتناق أيّ إيمان بحياة آمنة. لقد التهمتُ أعمال فردريك نيتشة ومارتن هايدغر، وصرفت يفاعتي ممتلئاً بالشكوك والهواجس. ومثل سواي أصبحت، عن وعي أو لاوعي، وجودياً عاجزاً عن الإيمان بأيّ زعم حول القِيَم الموضوعية، بما في ذلك الشرعة الأخلاقية اليابانية التقليدية.

ولكنني، حين تزوّجت واستقرّت بي الحال، وحين بدأت اليابان نفسها تعود إلى الوقوف على قدميها، أخذتُ أحسّ بأنني لا أستطيع مواصلة الحياة وأنا أحملق في الفراغ. بدأت أحسّ بأنني لا أستطيع العيش معتمداً على فلسفة تؤكّد الشكوك في الوجود. ولأنّ التفكير الأحدث في الغرب كان لا يوفّر سوى هذا الخواء، فإنني بدأت أفكّر هكذا: لا بدّ من وجود حقائق وثوقية ذات أهمية كبرى للإنسانية جمعاء، يمكن العثور عليها خبيئة في قلب التاريخ الثقافي والديني لليابان، هذا التاريخ الذي بقي على قيد الحياة ويحيط بي من كلّ جانب.

وفي البدء أخذت أهتمّ بتعاليم مختلف فرَق البوذية اليابانية ـــ التعاليم التي باتت جزءاً من تكويننا الذهني دون أن تتحوّل إلَى جزء من فكرنا الواعي.

ثم بدأت بعدها في دراسة الـ «شنتو» Shinto، دين اليابان الأصلي العريق. وفي ذلك الطور بدأت أؤمن بوجود شيء ما في التوجّه الديني الشنتوي لليابان، يضرب بجذوره عميقاً في الأصول الثقافية القديمة، ويمكن أن يوفّر فلسفة للوجود تختلف جذرياً عن قطب الفكر الأوروبي، المغلق بالضرورة. أكثر من ذلك، وعبر ما أجريته من أبحاث حول أديان القبائل اليابانية الأصلية مثل الـ «إينو» والـ «أوكيناوا»، وجدت عناصر مشتركة مألوفة بالنسبة إلى اليابان وبالنسبة إلى الشنتو في آن معاً.

نزر يسير فقط كان يُدرّس في الجامعات حول أصول اليابان الثقافية، وذلك لأسباب متنوّعة. والأوساط الأكاديمية اليابانية، حتى مع بدء الفترة الميجية Meiji [٤]، كانت تولي أهمية قصوى لإتقان النظريات والمبادىء البحثية في البلدان الأوروبية المتقدّمة. يُضاف إلى ذلك ما شهدته الأيّام القوموية السابقة للحرب من مخاوف بأنّ طهارة النُظُم السياسية القومية قد تتلوّث، وهي نُظُم تتألّف من شنتوية الدولة الشوفينية المرتبطة بفكرة قداسة حكم الإمبراطور. وهكذا فقد ضاق كثيراً نطاق الأبحاث المستقلة حول الموضوعات اليابانية التقليدية.

وبصراحة كانت لديّ ردود فعل تحسّسية ضد الشنتو طيلة سنوات عديدة، بسبب ذكرياتي المريرة عن شنتوية الدولة الشوفينية المرتبطة بالحرب. وبسبب من الرباط الوثيق بين شنتوية الدولة والحرب على وجه التحديد، لم يبد الأمريكيون المحتلّون أيّ حماس لإحياء الهوية الثقافية اليابانية بعد أن وضعت الحربَ أوزارها.

ورغم أنّ انتعاش اليابان الإقتصادي بلغ بالبلد مصافّ الدولة الكبرى على الصعيد العالمي، فإنّ انتعاشنا الثقافي تلكأ في الخلف البعيد. ومع أنني أتابع أبحاثي منذ سنوات، فإنّه توجّب أن أنتظر حكومة ناكاسوني في أواسط الثمانينيات لكي يتمّ تأسيس «مركز الأبحاث الدولي للدراسات اليابانية»، أوّل مركز يغوص بالفعل في الحقائق التأسيسية للثقافة اليابانية.

واليوم لا يقتصر أملي على أن أكتشف في أصول اليابان الثقافية قيمة جديدة للتوجّه، تخدمنا ونحن نرسي لأطفالنا القيَم التي سيعيشون عليها في القرن الواحد والعشرين، بل أيضاً أن أسهم في تزويد الإنسَانية جمعاء بقيمة توجّه جديدة تناسب العصر ما بعد الحداثي.

فخار اليابان

إذا كان للحضارة اليابانية من قيمة، فإنها تنهض على حقيقة أنّ البلد ما يزال يحتفظ بعلامة قوية على أصوله في حضارة الغابة، حضارة الصيد وجمع الثمار. ثُلثا مساحة

اليابان مغطّاة بالغابات، ونحو ٤٠٪ من هذه المساحة الإجمالية ينمو وفق حالته الطبيعية دون تدخّل من الإنسان. وليس لأيّة أمّة صناعية كبرى أن تباهي اليوم بهذا النصيب الواسع من الأرض الغابيّة. وهذه سمة مميّزة لليابان، وأعتقد أنّ من واجبنا أن نفاخر بغاباتنا أكثر من أيّ أمر آخر، وأنّ علينا مواصلة رعاية هذا الكنز.

هنالك سببان تاريخيان يفسّران بقاء هذه المساحة من الغابات في اليابان. السبب الأوّل هو أنّ الزراعة وصلت متأخرة نسبياً إلى بلادنا: منذ ٢٣٠٠ سنة ليس أكثر. واليابات أصبحت أمّة زراعية خلال الفترة التي نطلق عليها اسم الـ «يايوي» Yayoi، والتي بدأت نحو ثلاثة قرون قبل المسيح، ودامت نحو ستة قرون. قبل فترة الـ «يايوي» هذه كان اليابانيون ــ مثل شعوب البلدان الأخرى في الأزمنة الغابرة ــ صيّادين وجامعي ثمار. ويبدو أن ثقافة الصيد وجمع الثمار تطوّرت في اليابان على نحو أكثر رقيّاً. الدليل على ذلك متوفّر في الأواني الخزفية التي تمّ العثور عليها في اليابان، والتي يعود عمر بعضها إلى إثنتي عشر أو ثلاثة عشر قرناً. هذه، إسوة بالأواني الخزفية التي عُثر عليها في سيبيريا، هي الأواني الخزفية الأقدم في العالم.

ومناخ اليابان الدافىء والرطب ينتج خضرة وافرة، ساعدت على تطوير ثقافة الصيد وجمع الثمار. ومن المرجح أن تكون هذه الثقافة قد بلغت ذروتها قبل قرابة خمسة أو ستة آلاف سنة، تماماً حين كانت تتطوّر بسرعة ثقافة الزراعة على ضفاف النهر الأصفر في الصين المجاورة.

هذه الحضارة اليابانية المبكّرة، والتي تمثّلها الأواني الخزفية التي عُثر عليها في أرجاء البلاد (وفي شرق اليابان خصوصاً)، تدعى حضارة الـ جومون» Jomon. وأعتقد أنه يمكن اعتبارها ثقافة غابات حقّة، بالمقارنة مع حضارة الـ «يايوي» التي أعقبتها، وكانت ثقافة زراعة الأرزّ. وأحد أسباب دوام الغابات في اليابان هو حقيقة أنّ حضارة الـ «جومون» دامت زمناً طويلاً، في حين أنّ إدخال الزراعة جاء في تاريخ لاحق متأخّر نسبياً.

السبب الثاني لبقاء الكثير من الغابات في اليابان هو حقيقة أنّ الثقافة التي وصلت إلى شواطىء اليابان كانت ثقافة زراعة الأرزّ في حوض نهر اليانغتسي الصيني. وهذا الشكل من الزراعة كان يعتمد على استخدام السهول وحدها، تاركاً الجبال والتلال بكراً أو تكاد. هذا الأمر مختلف عن ثقافة زراعة القمح، التي تستخدم منحدرات الجبال أيضاً. نقطة أخرى هي أنّ شكل إدخال الزراعة إلى اليابان لم يتضمّن تربية المواشي اعتماداً على المراعي، الأمر الذي كان سيعني احتطاب المزيد من الأشجار على التلال والجبال.

وفي قناعتي أنّ ثقافة اليابان لم تكن أحادية، كما شاع تقليدياً، بل كانت ثنائية. إنها مناظِرة للثقافة الإغريقية كما رآها نيتشة، الذي حلّل نوعَين من العناصر: الأبوللوية

والديونيسية[٥]. وفي حالة اليابان يتمثّل العنصران في الصيد وجمع الثمار أو حضارة الغابة في فترة الـ «جومون»، وفي حضارة زراعة الأرزّ في فترة الـ «يايوي». ومؤخراً مالَ بعض علماء الإناسة الحيوية إلى طرح الرأي القائل بوجود تميّز في أعراق الشعوب نفسها، التي كانت الحاملة الرئيسية لهاتَين الحضارتَين. وهم يقولون بأنّ ثقافة الغابة حُملت من جانب نمط قديم من الشعب المنغولي القاطن في اليابان منذ أقدم العصور، في حين أنّ ثقافة الأرزّ كانت نتاج نمط جديد من الشعب المنغولي الذي وفد خلال فترة الـ «يايوي». وثمة أبحاث كثيرة تدعم هذه الفرضية، الأمر الذي يدمّر الإفتراض التقليدي القائل بأنّ اليابانيين تحدّروا من عرق متجانس من المزارعين.

الشنتو: ديانة الغابة

هذه الخلفية مارست تأثيراً كبيراً على تشكيل الفكر الديني في اليابان. البوذية والشنتو هما الديانتان الرئيسيتان في اليابان. ولكن من المعروف أنّ البوذية جاءت أصلاً من الهند، مارّة بالصين في طريقها إلى اليابان. أمّا الشنتو فهي عموماً ديانة يابانية أصلية.

وعلى امتداد تاريخ الأمّة بلغت الشنتو مصافّ الديانة الوطنية اليابانية مرّتين. المرّة الثانية وقعت في الجزء الأخير من القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وذلك حين استُخدمت الديانة كتعبير إيديولوجي عن الفلسفة القومية اليابانية، التي تأثّرت آنذاك بالتفكير الأوروبي، خصوصاً نموذج بروسيا ثمّ البونابارتية.

الفترة الأولى لدولة الشنتو، إذا جاز القول، كانت في القرنين السابع والثامن، حين تكوّنت اليابان كأمّة ـ دولة. تلك كانت فترة إطلاق اسم «نيبون» Nippon على البلاد، واعتناق الشنتو كديانة رسمية للدولة الجديدة. وبين الشعائر الأبرز للديانة كان الـ «هاراي»، الذي يمكن ترجمته إلى «التطهير» أو «التعبّد التعويذي»، ومثّل مرحلة طرد العناصر أو الأشخاص جالبي الضرر على الدولة. الـ «ميسوجي»، أو «التطهّر الشعائري»، كان التصحيح القسري أو الإصلاح المفروض على أولئك الأشخاص الضارّين.

غير أنني أعتقد أنّ الشنتو تأسست كشكل من أشكال عبادة الطبيعة، يضرب بجذوره في حضارة الغابة، ولا صلة تجمعه بأيّ نوع من أنواع النزعة القومية. ومن الصعب التوصّل إلى تحديد دقيق لنمط رؤية العالم التي كانت حاضرة انذاك في الشنتو، ولكنّي أرجّح ـــ مستنداً على أشكال متباينة من الحدس ـــ أنها كانت شيئاً أقرب إلى ما يلي:

حين يموت الناس فإنّ أرواحهم تغادر أجسادهم وتمضي إلى عالم الموتى. والكلمة اليابانية القديمة المستخدمة في وصف الجنازة هي «هوفورو»، أي طرح الشيء أو

التخلّص منه. وأمّا الكلمة التي تصف الجثمان فهي «ناكيغارا»، التي يمكن ترجمتها إلى «البقايا الخاوية». إنها شبيهة بكلمة «نوكيغارا» التي تعني طرح جلد الثعبان أو قوقعة حشرة ما. في عبارة أخرى، الأمر أقرب إلى شيء لم تعد منه فائدة وليس فيه معنى. والعرف القديم كان ينطوي على ترك الرفات مكشوفة في الغابات أو الحقول، مثل أيّ مادّة أخرى يتوجّب طرحها.

وفي رؤية الشنتو الفريدة هذه يكون عالم الموتى واقعاً في مكان ما من السماء. والأرواح التي تصل إليه تعيش في إطارات عائلية، تماماً مثل حالها على الأرض. الحياة في ذلك العالم شبيهة بالحياة في هذا العالم، مع فارق أنّ كلّ شيء هناك يكتسب صفة مقلوبة. هنا نسير وأقدامنا إلى الأسفل، وهناك نسير وأقدامنا إلى الأعلى. هنا نلبس الكيمونو بعد طيّ جزئه الأيمن تحت جزئه الأيسر، وهناك الجزء الأيسر تحت الجزء الأيمن. وحين يكون الوقت نهاراً هنا، يكون مساءً هناك؛ الصيف هنا شتاء هناك، وهكذا.

ما يجدر الإنتباه إليه في الشنتو هو أنّ هذه الرؤية للآخرة لا تنطوي على أيّة رؤية للفردوس أو الجحيم. كذلك لا يوجد مَن يصدر الأحكام على البشر بعد وفاتهم. وفي نظر الشنتو لا بدّ لكلّ امريء من بلوغ الآخرة. وفي بعض الحالات قد ترفض الروح الرحيل لأنها شديدة التعلّق بعالم الأحياء، وبالطبع قد يحدث أيضاً أنّ أرواح الأوّلين ترفض استقبال روح ما بسبب أنّ صاحبها ارتكب الكثير من الشرور في حياته. وفي حالات مثل هذه يتوجّب على الكاهن، الذي يؤدّي مراسيم التشييع، أن يقوم بأدعية إضافية أقوى من أجل ضمان وصول هذه الأرواح إلى العالم الآخر.

وحين تصل الأرواح فإنها، جميعها، تستحقّ صفة الـ «كامي». والكلمة في سياق كهذا تُترجم إلى «إله»، رغم أنها تعني عملياً أيّ كائن يمتلك من القوى أكثر مما يمتلكه البشر. وعلى سبيل المثال، تدخل أيضاً في صفّ الـ «كامي» الأفاعي والذئاب والثعالب والحيوانات الأخرى التي تسبّب الأذى للإنسان عادة.

وهكذا فإنّ عقيدة الشنتو تعتبر أنّ أرواح الموتى ترحل إلى العالم الآخر لكي تواصل العيش مع أُسَرها كما كانت تعيش على الأرض، بهذا القدر أو ذاك. يُضاف إلى ذلك أنّ العالَمَين، عالم الأحياء وعالم الأموات، غير منفصلَين عن بعضهما البعض. وهنالك أربعة أيّام تذكارية بوذية يُتاح فيها للأرواح الراحلة أن تعود إلى عالم الأحياء: في رأس السنة، ومنتصف الصيف، ويوم اعتدال الليل والنهار في الربيع والخريف. وهذه الأرواح تقضي زهاء ثلاثة أيّام مع أُسَر أحفادها، الذين يسهرون على رعايتها قبل إرسالها في رحلة العودة إلى العالم الآخر. والناس، من خلال رعايتهم لأرواح أسلافهم خلال هذه المناسبات السنوية الأربع، يضمنون بذلك أنّ هذه الأرواح سوف تُعنى بهم بدورها، خلال الأيّام

الأخرى من العام.

وبعد الإقامة بعض الوقت في العالم الآخر، تولد هذه الأرواح من جديد، في عالم الأحياء. وحين يوشك طفل على الولادة، يجتمع ممثّلون عن الأسلاف من أسرة الزوج والزوجة معاً، ويقرّران تحديد مَن يقع عليه الدور للعودة. وروح الشخص المختار تعود بالتالي إلى عالم الأحياء، وتندسّ في رحم الأمّ فتدخل في جسد الطفل الذي سيولد.

الحلقة الأبدية

ما وصفتُه في السطور السابقة هو عقائد اليابانيين قبل وصول البوذية، لكنها أيضاً العقائد التي تتواصل حتى يومنا هذا. ومعظم الناس في اليابان يدينون بالشنتوية والبوذية في آن معاً. والذهن الياباني لا يرى تناقضاً في ذلك. وبمعنى عامّ تختصّ البوذية بشعائر الموتى، وتختص الشنتوية بشعائر الأحياء. وعلى نحو أكثر تحديداً، تُستخدم الشعائر البوذية في الجنازات ومراسم إحياء الذكرى، ومراسم الإحتفاء بالموتى في رأس السنة ومنتصف الصيف ويومَي اعتدال الليل والنهار. وأمّا شعائر الشنتو فتُستخدم في الأعراس، وحفلات الولادة، والحفلات الخاصة التي تُقام للفتيان عند بلوغهم سنّ الثالثة والخامسة، وللفتيات عند بلوغهنّ الثالثة والسابعة.

وبالطبع لابدّ أن يكون الشنتو هو أصل جميع هذه الشعائر، ولكن حين ظهرت البوذية في المشهد استولت على الشعائر المركزية، أي تلك المتعلقة بالإنتقال من هذا العالم إلى العالم الآخر. ومن الصعب رصد الوجهة التي اتخذها تحوّل البوذية بعد إدخالها إلى اليابان، ولكن يبدو من الإنصاف القول إنّ البوذية التي تطوّرت في اليابان وحظيت بإيمان الشعب الياباني هي ديانة مختلفة تماماً عن الديانة الأصلية التي تأسست في الهند على يد ساكياموني بوذا وأتباعه.

وفق هذه البوذية يُنظر إلى العالم كمكان للمعاناة. والبشر، أو الكائنات الحيّة جمعاء في الواقع، تولد من جديد كلّما ماتت، وعليها بالتالي أن تواجه حلقة دائمة من الألم. وطبقاً لتعاليم هذه العقيدة فإنّ العواطف هي السبب في أنّ البشر يقعون أسرى هذه الحلقة التي لا نهاية لها. ذلك يتطلّب حياة قائمة على اتّباع الوصايا، والتأمّل، والتعلّم. ومن خلال مثل هذه الحياة يأمل الشخص في بلوغ حالة من الإستنارة الهادئة، أو الـ «نيرفانا»، تجعل من الممكن له أن يغادر نهائياً عالم المعاناة هذا. والـ بَوْذنَة»، في عبارة أخرى، تعني كسر قيود حلقة التناسخ هذه.

وفي هذا الشكل من البوذية يكون البشر هم وحدهم المرشّحون للبَوْذَنة. وحتى بالنسبة إلى هؤلاء فإنّ السبيل الوحيد للتحوّل إلى بوذا هو من خلال التدريب الديني (بما في ذلك

إماتة الحواسّ)، والدراسة. غير أنّ هذه الديانة تبدّلت على نحو ظاهر بعد دخولها إلى اليابان. وعلى النقيض من التعاليم الأصلية، التي كانت تقول إنّ أقليّة من الناس هي وحدها المؤهّلة لموقع البوذا، فإنّ الديانة التي تطوّرت تدريجياً في اليابان وسّعت أفق البَوْذَنة لتشمل كامل البشر، ثمّ كامل الكائنات الحيّة في نهاية المطاف. وحوالي القرن العاشر صعدت مدرسة فكرية مؤثّرة زعمت أنّ «الجبال والأنهار، الأعشاب والأشجار، يمكن أيضاً أن تكتسب صفة البوذا». وهذه المدرسة الفكرية كوّنت الأساس لمختلف أشكال البوذية التي تطوّرت في اليابان منذئذ، رغم أنّ السُبُل الموصوفة لبلوغ البَوْذَنة ــ مثل الإنشاد والتأمّل ــ اختلفت من فرقة إلى أخرى. (...)

باختصار، يبدو اضحاً أنّ الإيمان بحلقة أدبية للحياة والموت هو عنصر أساسي ليس في الشنتو فحسب، بل أيضاً في البوذية اليابانية. ومن المؤكد أنّ هذا الإيمان ليس يابانياً فقط، ولعلّه كان يقين الإنسانية بأسرها في العصر الحجري. وربما كان الناس الذين قطنوا الغابات قد طوّروا فلسفات مماثلة. والفارق في حالة اليابان هو أنّ هذا التفكير البدائي أظهر قدرة أشدّ على البقاء هنا وهناك.

وقد تكون هذه فلسفة بدائية، غير أنني أعتقد أنه آن الأوان لإعادة تفحّص محاسنها. والعلم الحديث بيّن أنّ الأشياء الحيّة ومحيطاتها الفيزيائية هي جزء من نظام بيئي منفرد. ولقد تعلّمنا، فوق ذلك، أنه رغم وفاة الكائن فإنّ جيناته تواصل البقاء في الأجيال القادمة وضمن حلقة دائمة من الولادة المتجددة. الأهمّ من ذلك أنّ الجنس البشري أدرك أخيراً أنه لا يستطيع البقاء إلا في إطار «التعايش السلمي» مع أشكال الحياة الأخرى في عوالم الحيوان والنبات.

ومنذ أن تعلّم البشر زراعة المحاصيل وتربية الماشية وهم يحاولون غزو الطبيعة والسيطرة عليها. وفي سيرورة هذا الغزو أصبحوا يرون أنفسهم في موقع متفوّق على الأشياء الحيّة الأخرى. وعلينا اليوم أن نعيد النظر في هذا الإحساس البشري بالتفوّق. ولكي نفعل ذلك لا بدّ لنا من الرجوع إلى حكمة البشر في عصر الصيد والتقاط الثمار، الذي سبق عصر الزراعة وتربية الماشية.

إيقاعات التاريخ، أو لقاء الغرب بالشرق

فهم أرنولد توينبي تاريخ العالم على أنه صعود وأفول مختلف الحضارات. ولقد وضع الدين في مركز الحضارة لأنه آمن أنّ الدين هو الذي يساند الحضارة. ومن هذا المنطلق بدا لتوينبي أنّ الحضارة الغربية الحديثة، التي نهضت من الحضارة المسيحية ولكنها ضعفت الآن، تعاني من خطر جسيم.

وإنني أحمل نظرة تعددية للتاريخ، تقول إنّ أيّة حضارة أو أمّة لا بدّ وأن تصعد ثم

تأفل. كلّ حضارة تمتلك أفكارها المركزية بالضرورة. وحين تكون هذه الأفكار واردة وفعّالة في مرحلة من مراحل التاريخ، فعندها تكون تتمتّع تلك الحضارة والأمّة التي تتكيء على مبادئها بالقوّة والإزدهار. وأمّا، في مرحلة لاحقة، حين تسير مبادىء تلك الحضارة ضد حركة التاريخ، فعندها لا بدّ لتلك الحضارة من مواجهة الإضمحلال. ومبادىء حضارة منفردة لا يمكن أن تكون سارية المفعول بالقدر ذاته في كلّ الأوضاع التاريخية.

ولا ريب في أنّ أمم أوروبا، مهتدية بمبادىء حضارتها، لعبت دوراً مهيمناً وهامّاً في التاريخ، منذ القرن السادس عشر وحتى يومنا هذا. غير أنّ الزمن تبدّل على نحو واضح. والأمم التي تستند في الوعي أو اللاوعي على مبادىء أخرى غير الثقافة الأوروبية صعدت الآن، وتزعم امتلاكها لمبادىء فريدة تخصّها. فوق ذلك يتطوّر الزمن على نحو يجعل الولايات المتحدة وبلدان أوروبا الغربية تجد صعوبة في فرض مبادىء حضارتها على الأمم الأخرى. وما تحتاج شعوب الأرض للقيام به في ظلّ هذه الظروف هو تكوين فكرة واضحة عن الماهيّة الحقيقية لمبادىء الحضارة الأوروبية، أي تحديد الأسباب التي تجعل تلك المباديء عاجزة عن الفعل في الزمن الحاضر، وما إذا كانت حضارات أخرى غير أوروبية تمتلك بعض المغزى، ثم الحكم بتعقّل على أيّ الجوانب التي تتوفّر في حضارات غير أوروبية وتصلح كعلاج لمداواة عيوب الحضارة الأوروبية.

الحداثة التي ولدت في أوروبا استنفدت أدوارها من حيث المبدأ. وطبقاً لذلك فإنّ المجتمعات التي بُنيت على الحداثة محكوم عليها بالإنهيار.

والحقّ أنّ الإنهيار الدراماتيكي للإتحاد السوفييتي ليس سوى نذير انهيار الليبرالية الغربية، وهي التيّار الرئيسي في الحداثة. ولأنها أبعد ما تكون عن تشكيل البديل عن الماركسية أو الإيديولوجيا المهيمنة «عند نهاية التاريخ»، فإنّ الليبرالية سوف تكون القطعة التالية التي ستسقط من الدومينو.

وما دامت الحداثة قد استُنفدت بوصفها رؤية للعالم، بل هي اليوم تشكّل خطراً على الإنسانية، فإنّ المبادىء الجديدة للحقبة ما بعد الحداثية سوف تحتاج إلى الإعتماد الأساسي على تجارب الثقافات غير الغربية، والثقافة اليابانية خصوصاً.

وكان هيغل قد اعتبر أن ديكارت أسّس الفلسفة الحديثة حين قال: «أنا أفكّر، إذاً أنا موجود». هذه الفكرة وضعت الإنسان في مركز الكون. وديكارت قسّم العالم إلى ميدانَين متعارضَين تماماً: عالم العقل المفكّر، وعالم المادّة الداخلية. ولقد آمن أنّ العقل يستطيع تحسين سيطرته على المادة عن طريق معرفة المبادىء الفيزيائية، أو القوانين الميكانيكية، للعالم المادّي. والعلوم الطبيعية والتكنولوجيا هي تعبيرات رؤية العالم هذه.

وفي اهتدائه بالفلسفة الديكارتية انخرط العالم في محو الحياة اللاإنسانية، ثم أخذ يهدّد بالتسبّب في موت الأنواع البشرية ذاتها أيضاً. أليس من الصعب اليوم أن نرى في الحداثة، التي فقدت علاقتها بالطبيعة وبالروح، مستوى آخر غير فلسفة الموت؟

كان نيتشة ودستويفسكي قد نظرا، جدّياً، إلى أوروبا زمانهما بوصفها «عصر موت الإله»، وأنذرا بأنّ أوروبا موشكة على خطر جسيم. وأظنّ أنّ مخاوفهما قد تحققت اليوم. وبصرف النظر عن تعلّق البشر الأفراد بفكرة «النفس»، فإنّ هذه «النفس» تظلّ في النهاية محدودة ومحكوم عليها بالموت. فإذا لم يكن وراء الموت من شيء، فما الخطل في ترك النفس تنهل من ملذات هذا العمر القصير، على هواها؟ وهكذا فإنّ فقدان الإيمان بـ «العالم الآخر» أثقل كاهل المجتمع الغربي الحديث بمعضلة أخلاقية قاتلة. (...)

ولأنّ اليابان توصّلت إلى التحديث الناجح دون أن تفقد روحها، فإنها ربما في موقع أفضل من الثقافات الأخرى غير الغربية لتوفير الدليل للإنسان ما بعد الحداثي. وبمعنى ما يمكن القول إننا أنجزنا التحديث وحافظنا في الآن ذاته على المبادىء القديمة، تماماً كما تحوّلنا إلى مجتمع «ريتسوريو» Ritsuryo ــ دولة القانون ــ من خلال تأثّرنا بالصين في القرنين السابع والثامن.

وإنّ مبادىء اليابان المجتمعية القديمة تسري على الفنون والثقافة أيضاً. إنها ذات المبادىء التي أقترحها كإسهام ياباني في العصر ما بعد الحديث. أوّل المبادىء أفقي، وهو «مذهب تبادل المنفعة» أو أخلاقيات المسؤولية المتبادلة بين الأفراد. ثاني المبادىء عمودي، ويتّصل بالمسؤولية الأجيالية النابعة من مفهوم «التواتر الحَلَقي». ذلك يعني أنّ المجتمع الإنساني لا يتقدّم، كما قالت الحداثة، ولا يتقهقر. إنّه، بالأحرى، الروح ذاتها وهي تكرّر نفسها في حلقة مستمرّة من الحياة والموت والإنبعاث. ومثل هذه الرؤية ترتّب مسؤولية على كلّ قاطني الأبدية، لأنّ العالم الآخر حقيقة حيّة. إنها ترتّب أخلاقيات التحوّل إلى سَدَنَة لاستمرارية الحياة بدل البقاء في موقع الناهبين العابرين للمباهج الفانية.

والفيلسوف الياباني تيتسورو واتسوجي لا يرى الأخلاق من منظور الفرد، كما تفعل الحداثة، بل من موقف المسؤولية المتبادلة بين الأفراد. وإنّ آراءه تعكس التيّار العريض الذي يسود الثقافة اليابانية المعاصرة. ولقد صاغ واتسوجي نظاماً فلسفياً يركّز على علاقات العائلة، والأمّة، والمجتمع. وفي اليابان تفيد كلمة «نينجي» معنى «الشخص»، ولكنها في الأصل كانت تعني «بين الناس». وهكذا فإنّ واتسوجي يؤمن أنّ الأخلاق لا تتأسس عند الأفراد، بل بين الناس. وبالطبع أتت طريقة التفكير هذه من الكونفوشية، لأنّ الأسس الأخلاقية للكونفوشية تدور حول «ولاء المرء لسيّده، وبَرّ المرء بأهله».

ومن الواضح تماماً أنّ مثل هذه الأخلاقيات تدعم البُنية الإقطاعية. ولهذا فإنّ

واتسوجي، الذي تأثّر كثيراً بأفكار إمانويل كانط ومفاهيمه الحداثية للشخصية، لا يضع أفكار الولاء والتعلّم في مركز الأخلاقيات. إنه يشدّد على العلاقات الأفقية أكثر من العمودية، مبتدئاً من الأزواج والأُسَر إلى الأمّة والمجتمع. (...)

الأخلاق اليابانية تجسيد حداثوي Modernistic للكونفوشية، لأنها ليست بالحديثة ولا بالإقطاعية، وهي أبعد ما تكون عن تمجيد النزعة الفردية. إنها، بالأحرى، الحداثة وقد خضعت لتحويل إنقلابي كبير على أرض اليابان. والأخلاق الحديثة، التي تجعل من النزعة الفردية قيمة مطلقة، بلغت الآن حدّها ودفعتنا إلى أن ننسى أنّ مسؤوليتنا الجوهرية ليست التعبير الذاتي والحرّية الشخصية، بل ضمان نقل الحياة إلى الأجيال القادمة. ولا ريب في أنّ ما نحتاج إليه اليوم هو تلك الأخلاق التي لا تعطي القيمة العليا لحقوق الأفراد المطلقة، بل تعطيها لاستمرارية الحياة، لاستمرارية الحضارة، للأنواع الحيّة، وللنظام البيئي للكرة الأرضية ذاتها.

وخلال القرون الثلاثة المنصرمة بنى الغرب عالماً وافر المصادر، قائماً على إخضاع الإنسان المفكّر للطبيعة. وخلال معظم هذه الفترة كان الإنسان غير الغربي ـــ «الآخر» ـــ يتعرّض أيضاً للإخضاع. غير أنّ وفرة الغرب تتهدّدها اليوم محدودية الطبيعة على استيعاب عواقب نهبها، فضلاً عن صعود قوى منافسة أخرى غير غربية، خصوصاً في آسيا.

وفي هذه الأزمنة القبائلية التي تَسِمُ التعدّدية ما بعد الحداثية، نحن بحاجة إلى مبادىء جديدة للتعايش بين جميع الأعراق، الشمال والجنوب. وتبادل المنفعة المشتركة هو أحد هذه المبادىء التي تقدّم البديل عن شيوع الهيمنة والإخضاع في صفوف البشر. وأيّ مبدأ آخر نحتاج إليه اليوم أكثر من حاجتنا إلى هذا المبدأ بالذات؟ (...)

الـ«هايكو» فنّ يربط بين اللحظات الهاربة، ويسبغ الزمنية على الشكل، وعلى الحلقة الأبدية للروح. والفصول الأربعة تلعب، دائماً، دوراً هامّاً في صياغة الهايكو، فتلتقط على نحو حادّ حالات الإنقضاء والإنبعاث لوجود يذوي ويولد ثانية، في حلقة مستمرة.

وفي الثقافة اليابانية، مثلما في الثقافات الهندية [في أمريكا]، ساد الإعتقاد بأنّ أرواح الأحفاد هي أرواح عائدة من رميم أسلاف قضوا، الحيوّات ذاتها وقد مرّت في أشكال أرضية مختلفة. والعالم الآخر لم يكن منقسماً إلى نعيم وجحيم، وجميع الموتى يعيشون فيه معاً، أو حتى في إطار وحدة عائلية مشابهة للحال على الأرض. ويبدو أنّ هذا الإعتقاد كان سائداً ومشتركاً على امتداد العالم بأسره، قبل زمن طويل من نشوء ديانات عالمية مثل المسيحية أو البوذية.

ورغم أنّ هذا الإعتقاد بوجود علاقة مباشرة بين الأحفاد والأسلاف لم يعد قائماً اليوم

في اليابان، إلا أنّ بعض آثاره ما تزال حيّة. وعلى سبيل المثال كان الجنود اليابانيون في الحرب العالمية الثانية أقلّ خوفاً من الموت بالقياس إلى الجنود الغربيين، وكانوا أقدر من هؤلاء على الصحو السريع من صدمة الهزيمة. هذه الحقيقة ترتدّ في أصولها إلى إيمان الجندي الياباني بالنظرة المتفائلة التي ترى أنّه لابدّ للفجر من أن يعقب ساعة الظلام الأشدّ حلكة.

إنني أعتقد أنّ الحلقية هي الساعة الجديدة التي ستدقّ في الزمن ما بعد الحداثي. والبنيويون الفرنسيون يلجأون غالباً إلى اقتباس فردريك نيتشة بوصفه أوّل مفكّر ما بعد حداثي في الغرب. إنه هو الذي رصد في الفلسفة الغربية، وفي علم الجمال، إيقاع «التواتر الأبدي» الذي كانت الحضارة اليابانية قبل زمن طويل قد اعتبرت أنه حقيقة الطبيعة. لكن نيتشة، وهو الذي كان سجين الذاتية المطلقة للإنسان المفكّر، لم يرَ سوى أفول الإله، ولم يبصر الإنبعاث الأبدي للحياة. وقد يصحّ القول إنه لم يستطع تعبئة الفراغ بالغابة، والعشب، والحيوان، وسوى ذلك من عضوية حيّة في النظام البيئي.

وهكذا فإنّ المبدأيَن المركزيين في ما أقترحه من نظرة ما بعد حداثية إلى العالم هما المنفعة المتبادلة والحلقية. الأولى أخلاق تولد من الوشائج مع «الآخر» والطبيعة بدل المنفعة الشخصية والذاتية المطلقة. والثانية أخلاق المسؤولية الأجيالية، تولد من الإيمان بالولادة المتواصلة، الإيمان بالانصهار بين الوجود في الزمن والصيرورة في التواتر الأبدي. وإذْ يشهد الغرب موت فلسفته الحديثة بأمّ العين، فإنه في الآن ذاته يدرك هذه الحقائق الضاربة عميقاً في جذور حضارات أخرى.

شيسواف ميوش

مصير المخيّلة

كيف نتمكن من اختراق ما يدور في أذهان معاصرينا؟ قد نفلح في معرفة آرائهم، وقناعاتهم، وعقائدهم، وكلّ أمر يتناقلونه بوسيلة اللغة. غير أنّ اللغة ليست مأمونة تماماً، لأنها عادةً تتلكأ خلف التحويلات التي يجريها الذهن في مستوى أعمق، والتعديلات التي يسبغها الذهن على العالم في صورة ليست واعية بالضرورة.

ولقد فُتنت على الدوام بمصير الدين في قرننا هذا، رغم أنّ اهتمامي انصبّ بدرجة أقلّ على ما يقوله المؤمنون أو غير المؤمنين، وبدرجة أكثر على ما قد يتوقّع المرء أنه كامن خلف تصريحاتهم من تكهنات. وإنني أفترض أننا أجمعين، وإذْ نعيش الحقبة ذاتها، نحمل في رؤوسنا سلسلة من الصور عن الكون وموقع الإنسان فيه، تدلّنا على أشغال الدين

في الماضي كما في الحاضر. والمخيّلة الدينية لا تستطيع اليوم أن تكون كما كانت عليه في زمن دانتي، ولكنها أيضاً يجب أن تختلف عمّا كانت عليه قبل مئة أو مئتي عام. ثمة علائم خارجية تشير إلى الوعي بهذه الحقيقة، كما يحدث حين نذهب إلى الكنيسة ولا نتوقع أن تدور الموعظة حول معاناة الكفرة في الجحيم، في أتون النار والكبريت، رغم أنّ هذا الموضوع كان قوت مرتادي الكنائس في زمن مضى. لكنّ مثل هذه العلائم الخارجية قليلة العدد، ولعلّ لغة اللاهوتيين والقساوسة تتباين بهذا القدر أو ذاك عن التخييلات الحرّة التي يمارسها المؤمن.

والاقتراب من المخيّلة الدينية للإنسان المعاصر لا يمكن أن يتمّ إلا على نحو غير مباشر، من خلال أشكال اللغة المتبدّلة، وكذلك الفنون والموسيقى. ولنفترض أن ابتداعات الذهن الإنساني في فترة محدّدة ترتبط بوحدة معرفية صغرى Episteme، بحيث أننا إذا تطلعّنا إلى لوحة أو أصغينا إلى مقطوعة موسيقية سنكون قادرين على ردّها إلى تاريخها الدقيق. وأيّ كتلة معطاة من الأعمال الفنّية ليست جزيرة منعزلة كما يلوح. فعلى العكس من ذلك، ثمة رابطة باطنية خافية توحّد بين رؤيا صمويل بيكيت اليائسة من الوضع الإنساني، وبين الأصولية الدينية في زماننا هذا، حتى إذا غاب تماماً أيّ عامل مشترك يجمعها. وهنا نتذكّر الظاهرة المعروفة عن المواعظ والكتابات الجوفاء، التي تجمع الأصداف بعد أن غادرتها الحياة.

والثورة العلمية تتكفّل تدريجياً باهتراء المخيّلة الدينية. في البدء جاءت ضربة كوبرنيكوس التي أطاحت بالموقع المركزي للأرض، ثم جاء نيوتن فأدخل فكرة الفراغ الأبدي والزمن الأبدي الممتدّ إلى ما لا نهاية. وثمة علم جديد للكون يستبدل، بانتصار، العلم القديم المرتكز على الموقع الأثير للرنسان، الذي خُلق على صورة الربّ وتمّ خلاصه بفضيلة ذلك التشابه. علم الكون الجديد أنجز ما يشبه تذويب الإنسان في اتساع المجرّات، فأصبح مجرّد ذرّة تواصل غطرستها وتعزو إلى نفسها موقعاً استثنائياً. علوم الحياة برهنت أنها أكثر قدرة على التدمير. وبالنسبة إلى ديكارت كانت الحيوانات آلات حيّة، فظلّ الحاجز قائماً بينها وبين البشر الذين أُنعم عليهم بروح خالدة. ولإلغاء ذلك الحاجز كان لا بدّ من نظرية حول النشوء، وسرعان ما استشعرت الكنائس رائحة الخطر. (وفي المناسبة، ثمة حكاية تقول إنّ داروين تردّد في نشر كتابه «أصل الأنواع» رأفةً بزوجته الورعة). وحين زاغ الفارق بين الأنواع «الدنيا» وزاغ الإنسان نفسه، كان لا بدّ أن تظهر أسئلة خطيرة حول النظام الأخلاقي. فإذا كانت كلّ الحياة خاضعة لقوانين بعينها، بينها قانون البقاء للأفضل تكيّفاً، فإنّ القانون ذاته يسري على الصراع بين البشر (أو الطبقات، أو الأمم)، وعبثاً تسيل دموع دعاة الأخلاق والرأفة الإنسانيّة. ومن الممكن أن تكون جريمة

المذابح الجماعية التي اقترن بها قرننا نتيجة جانبية من نتائج النظر إلى الإنسان كوحدة بيولوجية ليست أقلّ قابلية للإفناء من عشرات آلاف الكائنات الحيّة التي تبدّدها الطبيعة كلّ يوم. من جانب آخر كان بعض الأسئلة يقودنا نحو الإتجاه المعاكس: إذا كنّا على هذه القُرب من الحيوانات، فمَن هم أخوتنا بالضبط؟ ألا يتوجّب على الإنسان، في غمرة احتجاجه على العذاب وشكواه الأيّوبية، أن ينطق أيضاً باسم جميع المخلوقات؟ إنها تعاني، وهي تفنى، لكنها لا تتلقّى أيّ تعويض. أيكون من اللائق التفكير بأنّ الإنسان وحده هو الذي يُعوّض عن الألم؟

لقد خلق تقدّم العلوم ثنائية غريبة في تربية الناشئة. المدارس تدرّبهم وفق التفكير التجريبي، وهم يتلقّون رؤية منسجمة بهذا القدر أو ذاك عن العالم المحكوم بسلاسل من الأسباب والنتائج المادية. يخرجون إلى الشارع فتحيط بهم منتجات التكنولوجيا التي تطبّق اكتشافات العلم، فتؤكّد بذلك على سلطة المناهج العلمية. ومع ذلك فإنّ غالبية هؤلاء الطلاّب ينتمون، إسمياً على الأقلّ، إلى مذاهب دينية، ويتوجّب عليهم أن يصالحوا بطريقة ما بين نوعَين من الفرضيات المتصادمة حول بُنية الواقع، إلا إذا استقرّوا على العلم وحده كما يحدث غالباً. وبعض المدافعين عن الدين يدخلون في سجالات مع العلماء، ويضعون نظرياتهم موضع مساءلة: كأن يناهضوا نظرية النشوء على سبيل المثال. غير أنّ الخطّ العامّ مختلف، إذْ نسمع أنّ العلم والدين لا يمكن أن يتصادما، لأنّ الدين يتعلّق بالإيمان، والعلم بالحقائق. لكنّ حاجتنا إلى التجانس المنطقي سمة داخلية متمكنّة منّا لسوء الحظ، ولهذا فإننا لا نستطيع السير طويلاً على سكّتين متوازيتين.

ومع ذلك لا يجرؤ أحد اليوم على إعلان نهاية الدين، أو حتى نهاية المسيحية. مثل هذه التكهنات بَدَت ممكنة في القرن التاسع عشر حين ذهب الفيلسوف الوضعي أوغست كونت إلى حدّ الحديث عن «كنيسة علمية». وقد تتباين أعداد الكنائس، من أرقام عالية في بلدان كاثوليكية مثل بولندا وإيرلندا وإيطاليا، إلى أرقام متدنيّة تماماً في فرنسا الكاثوليكية والسويد البروتستانتية. غير أنّ الخسائر في بعض المناطق تُعوّض في مناطق أخرى من المعمورة، عن طريق البعثات التبشيرية في أفريقيا وأمريكا اللاتينية. ورحلات البابا يوحنّا الثاني، والحشود التي يجتذبها، ينبغي أن تعطي المتشككين مادّة لإعمال التفكير. كذلك من الجدير الإنتباه إلى أنّ غالبية ساحقة من الناس في أمريكا، ذات المزاج التكنولوجي، يعتبرون أنفسهم متديّنين يعتنقون المسيحية أو اليهودية أو بعض العقائد الآسيوية كالبوذية. وإحياء الكنيسة الكاثوليكية في روسيا، بعد عمليات قمع تجاوزت في شدّتها أيّ نظير معروف في تاريخ المسيحية، هو علامة أخرى على ديمومة الحاجات الإنسانية.

وهكذا يبدو واضحاً أنّ هجوم العلم على المخيّلة الدينية يمثّل جانباً واحداً فقط من جوانب المشكلة. ويبدو لي أنّ مقارنة تفكيرنا بتفكير القرن الثامن عشر سوف تزوّدنا بمؤشرات تساعدنا على تفادي التبسيط. ذلك القرن استحقّ لقب «عصر العقل»، وحضارتنا العلمية ـ التكنولوجية ترتدّ بأصولها إلى الفرضيات الرئيسية التي وضعها مفكّرون وعلماء من ذلك الزمان. ومع ذلك قد يبدو أنّ تقييم سُبُل عيش الناس آنذاك سوف تجعلنا نسقط ضحايا نزوعنا الطبيعي إلى رشق عاداتنا نحن على الماضي. وما سيدهشنا في ذلك القرن هو تفاؤله، بالتعارض مع مزاج التشاؤم السائد اليوم، والذي لا نحسّ به لأنه يجتاح تفكيرنا تماماً.

العقل الإنساني واجه الوفرة الكبيرة للظواهر القائمة بوسيلة الثقة في قواه الخاصة اللامحدودة، ولأنّ الله أسند إلى العقل مهمّة اكتشاف أعاجيب خَلْقه. بهذا المعنى كان ذلك القرن عصر التقوى. إسحق نيوتن كان رجلاً مؤمناً تماماً. كارولوس لينايوس، عالم النبات السويدي الكبير الذي اخترع تصنيف الأنواع، يفتتح كتابه «النظام الطبيعي» باقتباس من أحد المزامير: «ما أعظمَ أعمالك يا ربُّ. كلّها بحكمة صنعتَ. ملآنة الأرض من غناك»! وهنالك اليوم ميل إلى اتهام علماء عصر العقل بالإزدواجية، وباستخدام إيمانهم الديني كقناع لفلسفتهم المادّية جوهرياً. غير أنّ المناخ الذي يهيمن على كتاباتهم، وأسلوب الفنون الجميلة والموسيقى في تلك الفترة، تشهد على العكس. وفكرة النظام هي الكامنة في قلب ذلك كله. لقد أرسى الربّ القوانين الراسخة لحركة الكواكب، ولنموّ النبات، ولأعمال العضوية الحيوانية، وحياة الإنسان على الأرض مرتّبة بقدرة إلهية لكي تتناغم مع الإيقاع الكوني. وبعض الأفكار، مثل تلك القائلة بالحقوق التي لا تُنكر لكلّ كائن بشري، تبدو وكأنها توحي بوجود استقرار من نوع ما تحت الأشكال المتغيّرة للوجود الإجتماعي. والوحدة المعرفية الصغرى للقرن الثامن عشر، المرتكزة على النظام، تجد تعبيرها الأفضل في الموسيقى. وأعتقد أنّ أعظم الموسيقى كان قد انتهى قرابة عام ١٨٠٠. والذين سوف يختلفون معي لا بدّ وأن يسلّموا، في كلّ حال، بأنّ الموسيقى انتقلت إلى اتجاه جديد قرابة ذلك العام.

ولا ننسى أنّ القرن الثامن عشر شهد في بعض البلدان ولادة حركات وَرَع وبحث روحي من خلال المحافل الماسونية (مثل المحفل في أوبرا موتزارت «الناي السحري»)، تأسّس بعضها على أساس أنها «محافل صوفية». ذلك العصر كان أيضاً عصر الكتّاب المتصوّفة، من أمثال وليام بليك وإمانويل سويدنبورغ(٦). هل الأمر أنّ الإشكاليات التامّة للثورة العلمية لم تُدرك (أو أُدركت وحُوربت، كما في صراع بليك ضد الثلاثي الشيطاني [فرنسيس] بيكون و[إسحق] نيوتن و[جون] لوك)؟ ذلك ممكن. وأيّاً كان الأمر فإنّ

مقارنة مصيرنا بمصير أسلافنا قد تتيح لنا استخلاص درس حول الوجود المتزامن للعديد من التيّارات والتوجّهات داخل حقبة زمنية محدّدة. القرن التالي، التاسع عشر، سوف يفاقم بعض ميول القرن السابق، وسيطوّر ما يمكن تسميته «نظرة عالمية» علمية بعيدة تماماً في الواقع عن هذه الرؤى المتناسقة للعلماء الأسبق عهداً. ولأنها كانت مدمّرة للقيَم فقد دفعت فردريك نيتشة لإعلان حلول «العدمية الأوروبية» التي لا يمكن أن ننفي عنَها موهبة النبوءة.

واليوم أيضاً ثمة تيّارات عديدة، صاعدة وهابطة، تؤدّي دورها بصفة متزامنة. وفي بعض الميادين بلغ تأثير علم القرن التاسع عشر نقطة الأوج، في حين يرى البعض أنه يتراجع. وبات في وسع أيّ ناقد أدبي أن يميّز أصوات اليأس، والسخرية، واللغو الكوني الذي ينطق به بعض الشعراء والروائيين. إنهم تلامذة سابقون تعلّموا التفكير في العالم والحياة الإنسانية وفق مصطلحات العلم التي لا تقدّم، مع ذلك، أيّ شيء إيجابي في مضمار القيَم. شعراء بارزون في هذا القرن كانوا عدميين يائسين، ولعلّهم استحقّوا الإعجاب بسَبب صراحتهم. هنالك غوتفريد بين(٧)، صمويل بيكيت، فيليب لاركن، لكيّ نضرب أمثلة فقط. والعدد الكبير المحيّر من الشعراء والفنّانين الذين اعتنقوا الماركسية يفسّره بحثهم عن المعنى، الذي عثروا عليه من خلال إيمانهم بالخلاص الأرضي الذي تقدّمه الشيوعية: بول إيلوار، بابلو نيرودا، رفائيل ألبرتي، بابلو بيكاسو، والعديد العديد سواهم. وإذْ يحكم المرء اعتماداً على الأدب والفنّ فإنّ الوجود الفردي للكائن البشري يُرى عبثياً ومفرغاً من أيّ تسويغ، لأنّ الحياة التي يشكّل ذلك الوجود جزءاً منها لم تظهر على الأرض بمرسوم إلهي بل بالمصادفة المحضة. والآن، بعد انهيار اليوتوبيا الشيوعية، قد نتوقّع تعاظم مزاج اليأس، مقترناً هذه المرّة بنزعة استهلاكية جشعة.

والناس في غمرة هذه المحنة قد يتوجّهون إلى الدين في المقام الأوّل، لأنهم إنما يبحثون عن نظام أخلاقي. وفي هذا الصدد ثمة مغزى كبير في نقلة التركيز التي طرأت على تعاليم الكنيسة الكاثوليكية الرومانية. فقبل مئة أو مئتي عام كان خلاص الروح هو الموضوع الرئيسي في المواعظ، وأمّا في العقد الأخير فإننا نسمع أكثر فأكثر عن مشاركة الإنسان في المجتمع، إلى حدّ أنّ حماس رجال الدين يبدو منصبّاً على مختلف «القضايا» الإجتماعية مثل تحرير الفقراء، والإستقلال الوطني، أو الحملات الشعواء ضد الإجهاض. والدين، الذي كان عمودي التوجّه، أصبح أفقياً بسبب الإفتقار إلى ميتافيزيقا مسيحية تأسيسية. غير أنّ التوجّه الأفقي يجعل كلمات الواعظين تبدو جوفاء، لأنهم أكثر غلوّاً في أنشطتهم الإجتماعية من أن يظلّوا رجال خلاص وتأمّل في الآن ذاته.

والدين، كمؤسسة إجتماعية، ليس متماثلاً مع حياة روحية أعمق، حتى أنه قد لا

يترعرع إلا حين تكون تلك الحياة مفتقدة. والسؤال الجوهري الذي يجابهنا اليوم هو ما إذا كانت هناك علائم تشير إلى أنّ المخيّلة الدينية، التي خرّبتها هجمة العلوم في القرن التاسع عشر، قادرة بعدُ على الإنبعاث. وتحوّلات الذهن المتناسبة مع برهة محدّدة في التاريخ تظلّ بطيئة غالباً، ومن الصعب ـــ اليوم بالذات، عند نهاية القرن تحديداً ـــ حلّ عقدة التيارات المتقاطعة المتضاعفة التي يصارع بعضها البعض. ومع ذلك فإننا لسنا في النقطة ذاتها التي كنّا عليها في العام ١٩٠٠ مثلاً. ولسوف أحترس من الإنضمام إلى أولئك الذين يهلّلون للفيزياء الجديدة بوصفها بداية حقبة من التناغم المستعاد. ولكنني أكثر سخرية حين أعثر، في كتاب «الصدفة والضرورة»، لعالم الكيمياء الحيوية جاك مونو(٨) على هذا التصريح اليائس حول الطريق ذي الإتجاه الواحد الذي يقودنا إليه العلم: «طريق رأت النزعة العلمية للقرن التاسع عشر أنه يقودنا حتماً إلى ساعة الظهيرة من ظفر الإنسانية، في حين أنّ ما نراه ينبسط أمامنا اليوم ليس سوى هاوية الظلام». وأعتقد أنّ جاك مونو كتب ترنيمة جنائزية لمواقف سالفة، في حين أنّ العلم الآن يقف ثانية أمام مشهد إعجازي أخّاذ قوامه التعقيد الذي لا ريبة فيه، والفيزياء الجديدة هي المسؤولة عن هذا التبديل في التوجّه. وفي نهاية الأمر كان وليام بليك على حقّ حين شهّر بالفضاء المطلق والزمان المطلق عند نيوتن، وكان سيرحّب بنسبية أينشتاين بوصفها اكتشافاً يحرّر الروح الإنسانية من الصورة القمعية لفراغ «موضوعي» تماماً، منسلخ بالتالي عن الذهن الإنساني. والكون في تصوّر كهذا كان بالنسبة إلى بليك هو مملكة الموت التي تكون فيها جميع الأشياء مجرّد «أطياف»، ميّتة حتى ساعة الأبدية. وإنّ نظرية الكَمّات (الكوانتا)، وبمعزل عن الإستنتاجات المستمدّة منها، مناهضة لمبدأ الإختزال لأنها تردّ للذهن دوره كخالق مشارك لنسيج الواقع. ذلك يساعد في إحداث نقلة من التفكير الذي يقلّل من قيمة الإنسان ويرى فيه ذرّة لا قيمة لها أمام ضخامة المجرّات، إلى تفكير يعتبر الإنسان الممثّل الرئيسي في الدراما الكونية ـــ وهذه رؤية ملائمة لكلّ ديانة. (...)

وبالنسبة إلى مؤمن مثلي فإنّ لغز الإنسان هو المفتاح لفهم لغز الكون، ولكن ليس العكس. أو أنّ كلّ جزء من اللغز هو وظيفة للجزء الآخر في عبارة أخرى. وإنّ حماس علماء القرن الثامن عشر، ممّن بحثوا عن نظام موضوعي، يبدو ساذجاً اليوم. ومع ذلك فإنني، عند نهاية قرننا، أستشعر تجدّداً للنبرة الآملة. ثمة إمكانية ينبغي عدم استبعادها سلفاً: أنّ العلم سيبتعد عن النزعة الإختزالية والمادّية الفجّة للنزعة العلموية Scienticism، وأنّ ذلك لن يساعد المخيّلة الدينية في كثير أو قليل. وقد يظلّ في وسع العلم أن يستكشف عالماً أصبح من جديد إعجازياً ولكنه يستخدم لغة ليست في متناول الجمهور العريض، وليست قابلة للترجمة البادية للعيان. وذات يوم كان العلم جبّاراً إلى حدّ اجتذاب المهتدين

إلى أسطورته.

في حالة كهذه سوف تصبح مختلف المذاهب الدينية أفقية أكثر فأكثر، أسيرة محيطاتها المحلية والوطنية والإجتماعية، ومتحالفة مع القوى السياسية. ويبدو لي أنّ الأصولية الأمريكية قد تنقلب إلى مثال أوّل لهذا التطوّر، وأخشى أنّ الكاثوليكية الرومانية في بولندا ــ ورغم اختلافها في اعتبارات عديدة ــ تقوم على مكوّنات تجعلها تعلن المستقبل ذاته. أم ينبغي أن نلتفت إلى أمريكا اللاتينية؟ إلى إيرلندا؟ إلى مصير الشنتوية كديانة رسمية في اليابان؟ من الأفضل عدم اللجوء إلى النبوءات. الكثير يعتمد على عدد المفكّرين الدينيين الجادّين في كلّ قرن، ولست أقصد المصلحين الإجتماعيين ذوي الذهن الديني ممّن يتوفّرون بكثرة في كلّ بلد، بل أولئك الذي سيحاولون التعامل مع لغز الوجود الأساسي، في الشروط الراهنة حين يتوجّب التصريح ثانية بجميع المقدّمات المنطقية.

كارلوس فوينتيس

السبيل الفيدرالي

خرج القطّ من السلّة، وأخذ يجوب عالم الإتصالات الفورية، والمعلومات الجاهزة، والقاموس البصري. النّحْو السياسي الجديد يحوّل الجدران إلى هواء، والستائر الحديدية إلى نوافذ من حديد.

ولنا أن نتخيّل ثلاثية الإعتماد الإقتصادي المتبادل والتقدّم التكنولوجي والإتصالات الفورية وهي تقودنا ــ من موسكو إلى مدريد إلى مكسيكو سيتي ــ نحو نظام عالمي أفضل للمعمورة المشتركة. ولكن لم يكد هذا الباب ينفتح حتى دلفت منه مشكلات العالم الثقافية، على نحو صاخب بدّد بهجة الإحتفال.

المفارقة هاهنا: إذا كانت العقلانية السياسية تفيدنا أنّ القرن القادم سوف يكون عصر الإندماج العالمي للإقتصادات الوطنية، فإنّ «اللاعقلانية» الثقافية تقتحم المشهد لكي تفيدنا بأنّ القرن سوف يكون أيضاً قرن المطالب الإثنية والقوميات المستعادة.

كيف تستطيع تسريع الخطو نحو الإندماج العالمي والعجيج يلحق بقدميك، قادماً من أوكرانيا وليتوانيا وجورجيا وأرمينيا ومولدافيا والأذربيجان، منكراً عليك المبدأ ذاته لاندماج قوى الإنتاج على نطاق عالمي؟

هنا ينبغي أن تلتحم المخيّلة السياسية بالمخيّلة الثقافية، وذلك لطرح السؤال التالي: هل نستطيع إجراء صلح ما بين المطالب الإقتصادية العالمية وانبعاث هذه المزاعم القومية؟ ونعلم، من العقل مثلما من المخيّلة، أنّ اسم الحلّ هو الفيديرالية، تلك التي

تتيح إقامة التوازن بين مطالب الإندماج ومطالب القوميات. وأملي أن نشهد إعادة تقييم للموضوعة الفيديرالية كمساومة بين ثلاث قوى حقيقية متساوية: المنطقة، والعالم، مروراً بالأمّة.

ولهذا الغرض يتوجب أن يوزّع بملايين النسخ كتاب أمريكي بعنوان «أوراق فيديرالية»، من تأليف هاملتون، ماديسون، وجاي. ورغم أنّ عمر الكتاب يرتدّ إلى أكثر من مئتي سنة خلت، إلا أنه ينطوي بين دفتيه على سرّ نجاح النظام العالمي الجديد.

قابلية تطبيق مقالات الكتاب الـ٢٨ ليست كونية، ولا هي مقتصرة على ظروف ١٧٨٧ بطبيعة الحال. وكان ماديسون قد تناول الميل الإنساني نحو التكتّل، ورغم استيعابه لصعوبة اقتلاع أسباب ذلك الميل من جذورها، إلا أنه اقترح ضبط نتائجها. كيف؟ من خلال مفارقة ظاهرة: حكومة وطنية قويّة، ولكنها خاضعة لمختلف أشكال الرقابات والتوازنات، وفصل للسلطات، واقتسام فيديرالي للسلطة. «ينبغي أوّلاً أن نتيح للحكومة أمر ضبط المحكومين، وأن نجبرها تالياً على ضبط نفسها». وبفضل أفكار «أوراق فيديرالية» تمكنت ثلاث عشرة مستعمرة منشقّة في «العالم الإنكليزي الجديد» من توحيد نفسها والتحوّل إلى أمّة حديثة.

وإذْ تنخرط الولايات المتحدة وكندا والمكسيك في بناء منطقة التجارة الحرّة لشمال أمريكا، يتساءل المرء عن مصير الجمهوريات الإيبيرو-أمريكية جنوب الولايات المتحدة. هل تطرح مشكلات قابلة للمقارنة مع تلك التي نشهدها في البلقان، ووسط وشرق أوروبا، لكي لا نتحدّث عن إيرلندا، وبلاد الباسك، ومنطقة البروتاين، وكوبيك؟

التبدّل العالمي وضع أمريكا اللاتينية في قلب أزمة مفرغة ـــ سياسية واجتماعية واقتصادية ـــ مع نزر يسير فقط من المصادر التي تتيح للمرء أن يكون حاضراً بفعالية في النظام الجديد المتعدّد الأقطاب، والذي يستبدل النظام الميّت ثنائي القطب. غير أنّ أزمنتنا المعاصرة جعلتنا ندرك أنّ شيئاً واحداً على الأقلّ ما يزال يقف على قدميه في غمرة عثراتنا السياسية والإقتصادية. ذلك الشيء هو استمراريتنا الثقافية، والثقافة التعدّدية التي تمكنّا من خلقها خلال الخمسمئة سنة الماضية. وعلى العكس من المطالب في أوروبا وآسيا، لا تتسبّب الإحتياجات الثقافية لبلدان أمريكا اللاتينية في تقويض المقولات العقلانية الوطنية، أو حتى تلك العالمية.

ولقد ثبت أنّ هذا الأمر صحيح حتى أثناء أحداث الـ«شياباس» سنة ١٩٩٤، حين تذكّرنا أنّ المكسيك تمتلك الرغبة في، وتريد أن، تكون بلداً مختلط الأعراق. غير أنّ ذلك لا يعني أن نضع جانباً، هكذا ببساطة، حقيقة وجود عشرة ملايين هندي في المكسيك، لا يتكلمون الإسبانية كلغة أساسية، ويعانون غالباً من الوطأة الأقسى للظلم الإجتماعي. وبعد الـ

«شياباس» بات واضحاً أنّ التحدّي الذي تجابهه المكسيك هو التعامل مع هذا الواقع المتعدّد الثقافات والمتعدّد الأعراق، وذلك عن طريق سنّ قوانين صارمة تحمي الثقافات الأصيلة داخل السياق الفيدرالي الواسع. ويتوجب القيام بذلك دون إغلاق الباب أمام اندماج أفضل للهنود في التيّار التعدّدي العريض، ولكن وفق إيقاع تقرّره الجماعات الهندية، وبموجب تفاوض وطني شامل حول الديمقراطية والعدل الإجتماعي في المكسيك بأسرها.

وإذا كانت مشكلة أوراسيا تتمثّل في المصالحة بين الإندماج العالمي والمطالب الإثنية من خلال نظام فيديرالي جديد، فإنّ المشكلة في أمريكا اللاتينية هي المصالحة بين النموّ الإقتصادي والعدل الإجتماعي من خلال فيديرالية ديمقراطية هنا أيضاً. هذه هي الحالة بالنسبة إلى الـ «شياباس» بصفة خاصة.

وأمريكا اللاتينية تمتلك امتيازاً فريداً على المناطق الأخرى من العالم. ذلك لأنّ ثقافاتنا الوطنية تتصادف مع المحدودية الفيزيائية لكلّ بلد من بلداننا، على الرغم من أنّ حدودنا الثقافية الأعرض تلتقي عند شبه الجزيرة الإيبيرية (إسبانيا والبرتغال) ثم أوروبا من خلالهما، وأيضاً على الرغم من أنّ تنوّعنا الداخلي يضمّ الثقافات الهندية والسوداء.

الشيء الأهمّ أنّ نزوعات الإنشقاق المحلية لا تهدّد وحدتنا الوطنية أو تمسّ وحدة أراضي جيراننا. وثقافتنا ــ لأنها تعدّدية على وجه الدقّة: أوروبية، وهندية، وسوداء ــ لا تقترح الأصولية الدينية أو التعصّب الإثني. وكما يقول الكاتب الفنزويلي أرتورو أوسلار بييتري، حتى حين نكون بيضاً تماماً في أمريكا اللاتينية (والبيض أقليّة عندنا)، فإننا في الآن ذاته هنود وسود. ثقافتنا لا يمكن فهمها بمعزل عن المكوّنات الثلاثة مجتمعة. نحن مجتمع مختلط الأعراق: مزيج من الأذواق، والأخلاق، والذاكرات، واللهجات.

الظلم الإجتماعي العميق هو ما نعاني منه. ولكن لأنّ الثقافات الوطنية منضوية داخل الحدود الوطنية، فإنّ الأمر متروك لكلّ ثقافة كي تحلّ هذه المشكلة من خلال السياسة المحلية. وهاهنا بالذات تبدو الفكرة الفيديرالية واردة في أمريكا اللاتينية.

وكنّا، تقليدياً، قد حُكمنا من الوسط أو من الأعلى. واليوم فإنّ انبثاق مجتمعات مدنية جديدة، من المكسيك إلى الأرجنتين، يقترح حكماً من الأسفل أو من تخوم المجتمع. والمصالحة بين الحركتين هي مهمّة الديمقراطية في أمريكا اللاتينية. نحن نحاول «توسيع نطاق الجمهورية» كما عبّر ماديسون.

وفي وسع أمريكا اللاتينية أن تسهم كثيراً في العلاقات الدولية، حتى وهي غارقة تماماً في تنظيم وجودها الديمقراطي وإصلاحات حياتها الإقتصادية. إنّ نهاية الحرب الباردة تخلق سياقاً عالمياً جديداً يتطلّب التعاون، ولكنه يأبى التدخّل. وقليلة فقط هي مناطق العالم التي تمتلك تجربة أفضل من أمريكا اللاتينية في التفاوض الدبلوماسي،

وذلك بسبب التعاملات الصعبة التي اضطررنا إلى خوضها مع جارتنا الشمالية الأقوى. ولعلّنا بحاجة ماسّة إلى هذه المقاربة تحديداً، إذْ نخطو نحو القرن الواحد والعشرين.

ألكسندر سولجنتسين

عشيّة القرن الواحد والعشرين

نحن اليوم نقترب من حدّ رمزي فاصل بين القرون، وربما بين الألفيات. وإننا نسير حثيثاً، في غمرة الروح القلقة للأزمنة المعاصرة، نحو إعلان القرن الجديد قبل عام من حلوله، أي حتى دون أن ننتظر العام ٢٠٠١.

مَن الذي لا يرغب في ملاقاة هذا الحدّ الفاصل الجليل، وهو مفعم بالأمل والرجاء؟ هكذا كانت حال العديدين الذين هلّلوا للقرن العشرين بوصفه قرن العقل المرتقي إلى مصافّ عالية، ولم يكن بمقدورهم أن يتخيّلوا لحظة واحدة الفظائع البربرية التي سيجلبها. ويبدو أنّ دستويفسكي هو وحده الذي تنبأ بالمصائر السوداء القادمة.

والقرن العشرون لم يشهد نموّاً في أخلاق الإنسانية. ومن جانب ثان وقعت حالات إبادة جماعية على نطاق لا نظير له، والثقافة عانت من هبوط حادّ، والرّوح الإنسانية تراجعت (بالرغم من أنّ القرن التاسع عشر أسهم بقسط واسع في تهيئة ذلك كله). وهكذا، أيّ سبب يجعلنا نتوقّع أن يكون القرن الواحد والعشرون أكثر رحمة بنا، والعالم ينغل بأسلحة دمار من كلّ نوع؟

ثم هنالك الدمار البيئي. والإنفجار السكاني العالمي. والمشكلات الهائلة لبلدان العالم الثالث، التي ما تزال تسمّى هكذا في تعميم غير دقيق أبداً. إنها تشكّل أربعة أخماس البشرية الحديثة، فتصبح بذلك المكوّن الأكثر أهمية في القرن الواحد والعشرين. إنها تغرق في الفقر والبؤس، ولكن لن يطول الوقت حتى تتوجّه إلى الأمم المتقدّمة، حاملة لائحة من المطالب التي لا تكفّ عن الإزدياد. (مثل هذه الأفكار راجت منذ فجر الشيوعية مطالع القرن. ومن غير المعروف لدى الكثيرين أنّ الحركة القومية التترية والشيوعي سلطان علييف دعوا إلى خلق أممية تجمع الأمم المستعمَرة وشبه المستعمَرة، وإلى تأسيس دكتاتورية خاصّة بهذه الأمم لمواجهة الدول الصناعية المتقدمة).

واليوم إذْ نرى أمواج المهاجرين المتزايدة وهي تتدافع صوب جميع الحدود الأوروبية، فإنّ من الصعب على الغرب أن لا يرى نفسه في صورة الحصن المغلق: منيع في الوقت الراهن، ولكنه في الآن ذاته محاصَر. وأمّا في المستقبل فإنّ الأزمة البيئية المتفاقمة قد تبدّل طبيعة المناطق المناخية، فتشحّ المياه وتتناقص الأراضي التي كانت من قبل خصبة

ووفيرة. ذلك بدوره قد يفسح المجال أمام نشوب نزاعات جديدة مهدِّدة، ليست في نهاية الأمر سوى حروب الصراع من أجل البقاء.

وهكذا تُلقى على عاتق الغرب مسؤولية اجتراح فعل توازني معقّد: الحفاظ على الإحترام التامّ للتعدّدية الثمينة الكاملة لجميع ثقافات العالم، والبحث عن حلول اجتماعية مميّزة، والحرص في الآن ذاته على عدم إغماض العين عن قيَم الغرب ذاتها، وعن الإستقرار التاريخي الفريد الذي طبع الحياة المدنية في ظلّ القانوَن، الأمر الذي جري تحصيله بصعوبة، ويظلّ صيغة لا غنى عنها من أجل تزويد المواطن الفرد بالإستقلال والفضاء الشخصيين.

الزمن يلحّ علينا، ويطالبنا بحصر حاجاتنا. فمن الصعب أن نلزم أنفسنا بالتضحية وإنكار الذات لأننا، في سياق حياتنا السياسية والعامّة والشخصية، أسقطنا أرضاً ــ ومنذ زمن طويل ــ المفتاح الذهبي الذي يمكنّنا من ضبط النفس. غير أن تقييد الذات هو الهدف الجوهري والأسمى للإنسان الذي امتلك حريته. إنه أيضاً الطريق الأكثر أماناً لتحصيل ذلك الهدف. واليوم يتوجّب علينا أن ننتظر الأحداث الخارجية كي تضغط علينا، أو تسقطنا ربما. كذلك يتوجّب أن نتخذ موقفاً تصالحياً، ونتعلّم من خلال الإنضباط الذاتي الحَذر كيفية قبول المسار المحتوم للأحداث. ضمائرنا وحدها، وضمائر أولئك القريبين منّاَ، هي التي تعرف كيفية الإنحراف عن تلك القاعدة في حيوّاتنا الشخصية. وإنّ نماذج انحراف الحكومات والأحزاب عن هذا المسار ماثلة أمام أعيننا.

وحين ينعقد مؤتمر يضمّ شعوب الأرض المستنفَرة في وجه خطر داهم صريح يتهدّد بيئة الأرض ومناخها (مؤتمر «قمّة الأرض» الذي انعقد في ريو سنة ١٩٩١)، فإنّ قوّة عظمى [الولايات المتحدة] ــ تستهلك ما لا يقلّ عن نصف موارد الأرض المتوفّرة حالياً، وتتسبّب في أكثر من نصف أشكال التلوّث ــ تلحّ على تخفيض المطالب في أيّة اتفاقية دولية للحدّ من التلوّث، حرصاً على ضمان مصالحها، وكأنّ تلك القوّة لا تعيش على الأرض ذاتها. ثمّ يحدث أن تسير في أعقابها قوى عظمى أخرى، فتتقاعس حتى عن تنفيذ تلك الشروط المخفّضة. وهكذا فإننا في غمرة السباق الإقتصادي لا نقوم بما هو أقلّ من تسميم أنفسنا .

كذلك فإنّ انهيار الإتحاد السوفييتي زوّدنا بأمثلة صاعقة على تشكيلات حديثة الولادة، أخذت تجاري صورة القوّة العظمى فتندفع إلى احتلال أراض شاسعة تظلّ غريبة عنها بالمعنيَين التاريخي والإثني، أراض يقطنها عشرات الآلاف، وأحياناً ملايين الناس المختلفين عرقياً، دون كبير اكتراث بعواقب المستقبل. وتستهتر هذه التشكيلات أكثر، فتنسى أنّ الإستيلاء لا يمكن أن يجلب النفع.

ومن نافل القول إنّ تطبيق مبدأ الإنضباط الذاتي على الجماعات والمِهَن والأحزاب، أو على بلاد بأسرها، سوف يسفر عن أسئلة أكثر بكثير من الأجابات المتوَقّرة. وحسب هذا الميزان سوف تكون لجميع أشكال الإلتزام بالتضحية ونكران الذات عواقب على الكثير من الأفراد الذين قد لا يكونون مستعدّين، أو حتى معارضين، لها. ذلك لأنّ الإنضباط الذاتي الشخصي للمستهلك سوف يترك آثاره على المنتجين هنا أو هناك.

ومع ذلك فإننا إذا لم نتعلّم الصرامة في تقييد رغباتنا وحاجاتنا، وأن نخضع مصالحنا للمعايير الأخلاقية، فإنّنا سوف نتمزّق فرادى وجماعات، وسوف تكشرّ عن أنيابها تلك الجوانب الأسوأ في الآدمي. ولقد أشار إلى الأمر مختلف المفكّرين في أزمنة عديدة، وإنني هنا أقتبس كلمات الفيلسوف الروسي نيكولاي لوسكي الذي ينتمي إلى قرننا: «إذا لم تتوجّه الشخصية إلى قِيَم أعلى من النفس، فلا مفرّ من أن تكون اليد العليا للفساد والإضمحلال. وإننا، إذا سَمحتم لي بطرح ملاحظة شخصية، لن نفلح في تجريب الرضى الروحي العميق عن طريق الإستيلاء، بل عن طريق رفض الإستيلاء. عن طريق تقييد الذات، في عبارة أخرى.

واليوم يبدو تقييد الذات أمراً غير مقبول أبداً، بل هو كابح أو حتى قامع، لأننا على مدار القرون لم نتعوّد على ممارسة كانت بالنسبة إلى أسلافنا عادة استوجبتها الضرورة. لقد عاشوا في ظلّ تقييدات أكبر وأوسع بكثير، وكانت لديهم فُرَص أقلّ بكثير. والأهمية العظمى للإنضباط الذاتي لم تنبثق أمام الإنسانية في تمامها المُلِحّ إلا في هذا القرن. ولكننا إذا وضعنا في الإعتبار مختلف الروابط المشتركة التي تطبعَ الحياة المعاصرة، فإننا سندرك أنّ الإنضباط الذاتي هو وحده الذي يمكنّنا ــ ليس دون صعوبة بالغة بالطبع ــ من العلاج التدريجي لحياتنا الإقتصادية والإجتماعية.

وباستثناء قلّة قليلة، فإنّ أحداً لن يقبل اليوم بتطبيق هذا المبدأ على نفسه. ومع ذلك فإنّ تقييد أنفسنا هو الدرب الوحيد الحقّ الذي يحفظنا جميعاً، خصوصاً في ظروف حداثتنا التي تزداد تعقيداً فوق تعقيد. (...) ولا يمكن أن يوجد سوى نوع واحد من التقدّم: الحصيلة التامّة للتقدّم الروحي عند كلّ فرد، ودرجة الكمال الذاتي في مسار الحياة.

ولقد تسلّينا مؤخراً بخرافة ساذجة عن الوصول السعيد، عند «نهاية التاريخ»، لجيوش النعمة الديمقراطية الظافرة الماحقة، الأمر الذي افترض أيضاً اكتمال الحلقات القصوى لترتيب الكون. ولكننا جميعاً ندرك ونشعر أنّ ما وصلنا كان أمراً مختلفاً تماماً، جديداً، ولعلّه أمضّ وأقسى. كلاّ... السكينة لا تعد بالهبوط في عالمنا، ولا شيء يضمن وصولها إلينا على نحو قطعي أو يسير.

ومع ذلك فمن المؤكد أننا لم نقاسي مِحَن القرن العشرين عبثاً. فلنأمل إذاً في أنّ تطويع

نفوسنا بفعل تلك المحَن، والصلابة التي اكتسبناها بعد سداد ثمن باهظ، سوف تنتقل بطريقة أو أخرى إلىَ الأجيال القادمة.

ترجمة وتحرير: صبحي حديدي

هوامش المترجم:

(١) At the Century's End: Great Minds Reflect on Our Times. Edited by Nathan P. Gandels. ALTI Publishing, La Jolla, California 1998.

(٢) تاكيشي أوميهارا Umehara **فيلسوف وأستاذ جامعي ياباني معاصر، ولعلّه أكثر فلاسفة اليابان إثارة للجدل. بين مؤلفاته الأشهر: «مفهوم الجحيم والنعيم»، «نفي الآلهة»، و«بُنى اليابان العميقة».**

(٣) «كتاب التبدّلات» I Ching **نصّ صيني قديم يعتمد على بناء الألغاز وتفسيرها عبر ٦٤ من الأشكال الهندسية السداسية التي تزوّد السائل بفرصة تكوين السؤال والبحث عن إجابته في آن معاً.**

(٤) هو عصر الإمبراطور الياباني ماتسوهيتو مييجي (١٨٥٢ ـ ١٩١٢)، الذي لُقّب بالمنير. وشهدت اليابان في ولايته تطوّراً كبيراً في الصناعة والأسطول العسكري، وإصلاحات جذرية إجتماعية بينها إلغاء النظام الإقطاعي وحماية الفقراء وتطوير التعليم والمؤسسات المدنية، بالإضافة إلى سنّ دستور للبلاد.

(٥) في «ولادة التراجيديا» اعتبر نيتشة أنّ ديونيسيوس هو إله الهيولى والنماء والنشوة، في حين أنّ أبوللو هو إله الشكل المنظّم والحلم الذي يُرى كإعادة تمثيل للحياة. والتراجيديا تولد عند نقطة تقاطع هذَين الباعثيَن الأساسيين.

(٦) إمانويل سويدنبورغ (١٦٨٨ ـ ١٧٧٢) لاهوتي وفيلسوف سويدي اشتغل على تفسير نصوص الكتاب المقدّس، وأعلن ـــ في عمله الأساسي «الحبّ الإلهي والحكمة» أنّ يوم الحساب وقع سنة ١٧٥٧، ودشّن بذلك ميلاد الكنيسة الجديدة التي عدّ نفسه نبيّها. كتاباته نصوص مقدّسة عند أتباع الفرقة التي تحمل اسمه.

(٧) غوتفريد بين (١٨٨٦ ـ ١٩٥٦) شاعر ألماني يُعدّ التجسيد الأقصى لعلم الجمال النيتشوي. أعماله الأولى التعبيرية استُمدّت من صُوَر تشريحية مدهشة استجمعها من خلال عمله كطبيب عسكري، وأمّا أعماله اللاحقة فقد كشفت عن نزوعات غنائية عميقة في تمثيل النفس الإنسانية ودائرة الخواء الوجودي. تميّز بأنّ أشعاره مُنعت من قبل السلطات النازية والحلفاء على حدّ سواء.

(٨) جاك مونو (١٩١٠ ـ ١٩٧٦) كاتب وعالم أحياء فرنسي اشتهر بأشغاله العميقة حول الجينات الحيوية. حصل على جائزة نوبل في الفيزيولوجيا سنة ١٩٧٠، وكتابه الشهير «الصدفة والضرورة» يحاجج بأنّ البشر نتاج تغيّرات أحيائية جينية وقعت بالصدفة.

اهتمامات موسيقية

«٢»

علي الشوك

«الموسيقى تكفي لحياة بكاملها، لكن حياة بكاملها لا تكفي للموسيقى.»
سيرغي رخمانينوف (١٨٧٣ – ١٩٤٣)

«إن أفضل ما في الموسيقى لا يمكن العثور عليه في النوطات»
غوستاف مالر (١٨٤٤ ـ ١٩١١)

«اليد اليمنى امرأة [عند العزف على البيانو]، واليد اليسرى رجل، والأصابع العشر كلها أوركسترا»
سدني هاريسون

في لقاء سابق وددت أن أسمعهم شيئاً يندرج في اطار النوستالجيا: تسجيلاً لتغريد طيور محلتنا في بغداد، أعددته في أوائل السبعينات، ليلة امتنع عليّ النوم حتى الفجر. كنت نائماً على سطح دارنا في محلة «كرّادة مريم»، وتناهت إليّ أصوات عصافير، بدأت منفردة، خافتة، أول الأمر، ثم ما لبثت أن انتظمت في جوقة انضم إليها صوت بلبل وأصوات فواخت من قريب وبعيد؛ فهرعتُ إلى الطابق الأرضي، وأحضرت المسجل ووضعته على إفريز نافذة المطبخ المطلة على الحديقة (الخلفية)، وتركته يلتقط هذه الأصوات زهاء ربع ساعة. ثم احتفظت بهذه الأصوات، وحملتها معي إلى الغربة.

أقول وددت أن أُسمعهم هذه الأصوات لعلهم يحنّون إليها وإلى بغدادنا الآيلة إلى

الإنقراض؛ لكنهم عادوا إلى الحديث عن أسباب سقوط الإشتراكية. هذه المرة أيضاً طرح موضوع الديمقراطية: لو مورست الديمقراطية في المعسكر الإشتراكي، لتجاوز الرأسمالية في الإنتاج الإقتصادي وكتب له البقاء والصمود والإزدهار بدل الزوال. لكأن الديمقراطية مصباح علاء الدين أو كلمة السر إلى اليوتوپيا. مثل هذه الذهنية التبسيطية تسقمني وتورث عندي غثياناً ولا غثيان سارتر. وانتهى اللقاء، سياسياً جافاً، دون أن تلطفه أنغام الموسيقى.

وفي الزيارة التالية كنت أود أن أُسمعهم أغنية إنكليزية من القرن السابع عشر يشبه لحنُها الأغنيةَ العراقية «طالعةْ من بيتْ أبوها / ورايحةْ لبيتْ الجيرانْ»، مع فارق في سرعة الإيقاع. وأُسمعهم تنويعات غربية ـ إنكليزية ـ حديثة، بأصوات وطبول إفريقية، على ابتهالات إسلامية، بهرتني حين استمعت إليها قبل عامين. وبعد ذلك أسمعهم غناء اليهود السفارديم في إسبانيا، الذي كانت مقاطع منه لا تختلف عن غنائنا العربي، وبدت لي مقاطعه الأخرى غناءً ايرانياً بنبرته المتشنجة الصارخة، مما دعاني إلى الإعتقاد بأن جذور ذلك تعود إلى بابل. (وأنا بين قوسين، بتّ أجد معالم ايرانية غير قليلة تعود إلى جذور بابلية، من بينها مفردات لغوية مهمة، ليس هنا موضع الحديث عنها.).

وثمة أشياء أُخرى وددت أن أسمعهم إياها: عزف أندلسي على مزمار القربة - bag (pipe ، وبعده عزف إيطالي مماثل، أعني على نفس الآلة؛ وأترك لهم أن يقارنوا بينهما. ثم أنتقل إلى تقاسيم على القيول viol للموسيقي البريطاني Simpson، من القرن السابع عشر، لعله استوحاها من طريقة التأليف الإسلامية، حيث استعمل كلمة division مقابل «تقاسيم».

نعم، كنت أود أن نُمضي السهرة مع هذه المقارنات الموسيقية، ثم أُسمعهم بعد ذلك عزفاً على آلات موسيقية منقرضة؛ ونتحدث عن جرْس كل آلة أو لغتها، ولماذا تبدو لي ـ مثلاً ـ لغة التشيلو، أو البيانو، أو الأورغن، أكثر ميتافيزيقية من الناي. أو لماذا تبدو لي لغة بعض الطبول ميتافيزيقية أيضاً. واستطراداً، ماذا عن الموسيقى والخوف؟ أو الموسيقى والرهبة؟ والأورغن وسايكولوجية الفضاء، أو البناء المعماري، في الكنيسة مثلاً، وقبل ذلك الموسيقى في المعبد ..الخ، الخ.

لكن مزاجهم لم يكن موسيقياً. فخاب ظني، وصار مثلي كمثل حوذي تشيخوف الذي لم يجد من يسرد له أحزانه غير حصان عربته. ولملمت أشرطتي التي أحضرتها لهذه المناسبة، بعد أن رحل الضيوف، وعادت إليَّ الكآبة، التي غالباً ما تمسك بتلابيبي عندما أكون بمفردي.

فزعت إلى راديو (3)، الذي أجد فيه سلوتي وملاذي... كان هناك حديث عن موسيقى

سبيليوز (١٨٦٥ ـ ١٩٥٧). انطباعات عنه. استمعت بانشداد إلى هذه الإنطباعات، لأن سبيليوز كان يوماً ما أحد الموسيقيين المفضلين لديّ، في مرحلة الشباب، يوم كنت متعلقاً بالموسيقى الرومانسية وما بعد الرومانسية. وبعد هذه الإنطباعات حدثنا مواطن فنلندي عن مقطوعة لسبيليوز اكتشفها حديثاً، اسمها (حورية الغابة)، وأسمعنا إياها. لم تعجبني كثيراً، وزادتني قناعة بأن الأعمال الفنية التي تكتشف بعد وفاة مبدعيها غالباً ما تكون ضعيفة. ولعل هذا هو سر إهمالها من قبل مبدعيها، طبعاً مع الإستثناءات. من بين هذه الاستثناءات عدد من مؤلفات يوهان سباستيان باخ، لا سيما (آلام القديس ماثيو) التي ربما كانت أروع أثر موسيقي له؛ وقد اكتشفها مندلسون بعد خمسة وسبعين عاماً على وفاة باخ.

بعد ذلك استمعت إلى برنامج عن الآلات ما فوق الموسيقية hyperinstruments (أو الآلات الشبحية؟) كان مكرساً لآلة التشيلو الشبحية، حيث رُبط في داخلها جهاز يتصل بكومبيوتر. فتهللت أساريري، لأنني كنت أبحث عن مثل هذا التشيلو ذي البُعد الشبحي. لكنّ ما سمعته لم يهزني. وكالعادة كان الحديث عن هذه المحاولة الجديدة في تشبيح الآلة أكثر ادهاشاً من أدائها. أي أن النظرية كانت أكثر سحراً من التطبيق. وتلك هي المشكلة.

ثم حان وقت برنامج الجاز، فأسكتُّ الراديو، والتجأت إلى معجم أوكسفورد الموسيقي، قتلاً للضجر. فاكتشفت أشياء شيقة، مثل «صرخات لندن»، هي بالأصل نداءات الباعة المتجولين في شوارع لندن؛ وقد سُجل منها زهاء مئة وخمسين نداءً؛ واستفاد منها بعض الموسيقيين البريطانيين، مثل رالف ڤون وليمز (١٨٧٢ ـ ١٩٥٨) الذي استعمل نداء باعة الخزامى في (سمفونية لندن) التي استمعت إليها بقيادته هو سنة ١٩٥٢ عندما كنت عائداً من الولايات المتحدة.

وكان قد ساغ لي، مذ بدأت بقراءة هذا المعجم من ألفه إلى يائه، أن أنقل معلومات منه وأصنفها على أوراق مختلفة، مثل المؤلفات الموسيقية ـ الغربية ـ التي تعالج مواضيع شرقية. فتجمعت لديّ قائمة لا بأس بها وأنا بعد لم أفرغ من قراءة المعجم، من بينها: أُوبرا ابن سراج الموسيقي الإيطالي كيروبيني (١٧٦٠ ـ ١٨٤٢)، استقى موضوعها من رواية فلورنسية عن قرطبة، وهي عن بني سراج في الأندلس. و«أبو حسن»، أوبرا من فصل واحد مبنية على قصة من ألف ليلة وليلة، لكارل ماريا فردريك أرنست فون ڤيبر (١٧٨٦ ـ ١٨٢٦)، وأوبرا عايدة ـ المعروفة ـ لجوسيپي ڤيردي (١٨١٣ ـ ١٩٠١). وسمفونية عنتر لريمسكي ـ كورساكوف (١٨٤٤ ـ ١٩٠٨)، ناهيكم عن متتالية شهرزاد الشهيرة، التي سأعود إلى الحديث عنها عند الكلام على البيانو. و(إسلامي)، وهي مقطوعة مطولة على البيانو لبلاكيريف (١٨٣٧ ـ ١٩١٠). وحلاّق بغداد، وهي أوبرا

كوميدية للموسيقي كورنيليوس (١٨٢٤ ـ ١٨٧٤)، جاء عنها في المعجم أن هذه الأوبرا الممتعة كان أول من أخرجها فرانز لست في ڤايمار في ١٨٤٥، لكن خلاف السلطة مع آراء كورنيليوس المؤيدة لموسيقى لست ـ ڤاغنر، التي كانت تدعى «الموسيقى الجديدة» أدى إلى سحبها من العرض واستقالة فرانز لست من قيادة الفرقة الموسيقية. وتجدر الإشارة إلى أن كورنيليوس ألف أُوبرا أخرى عنوانها (السِّيد) Der Cid . كما ألف الموسيقي الفرنسي جُول ماسينية (١٨٤٢ ـ ١٩١٢) أوبرا (السِّيد) على نص مسرحية كورني الشهيرة. وألف الموسيقي البريطاني غوستاڤ هولست (١٨٧٤ ـ ١٩٣٤) متتالية شرقية من ثلاث حركات للأوركسترا، سماها بني مورا، بعد زيارة للجزائر في ١٩٠٩ ـ ١٩١٠. وهناك أوبرا (الافريقية) لميربير (١٧٩١ ـ ١٨٦٤) التي قال عنها المستشرق الاسباني خوليان ريبيرا انها تشتمل على لحن (الجواري الثلاث)، تلك الأغنية التي يُفترض أنها خرجت من قصر هارون الرشيد وانتقلت من فم إلى فم في جميع أنحاء بغداد، وشاعت في العالم العربي كله، ثم انتقلت إلى اسبانيا، إلى أن استقر بها المقام في قرية برتغالية، كما يقول خوليان ريبيرا. ويقول ريبيرا أيضاً إن جميع الموسيقيين الأروبيين في عصرنا الراهن ممن حاولوا تقليد ألحان شرقية استلهموا هذه الصيغة، من بينهم فيلكس مندلسون الذي أدخلها بصورة مهرمنة في الحركة البطيئة من سمفونيته الرابعة بدون تغيير جوهري. (وقد جاء خبر هذه الأغنية في كتابي «الموسيقى بين الشرق والغرب»، في الفصل المعنون: البحث عن مصير أغنية عباسية).

وهناك ملاحظات أخرى نقلتها من هذا المعجم للاستفادة منها في مواضيع شتى. إلا أنني أعترف بأن قراءة أي معجم لا تخلو من إملال، برغم المتعة والفائدة الجمتين اللتين يحصل عليهما ممشط صفحات المعجم. وبالفعل، ما لبثت أن سئمت من قراءته، وحاولت أن أخلو إلى نفسي.

لكن الكآبة عاودتني من جديد، وتمنيت لو كنت أجيد العزف على آلة موسيقية، لأتغلب على كآبتي. وتذكرت الملكة اليزابيث الأولى (١٥٣٣ ـ ١٦٠٣)، التي كانت تبدد كآبتها بالعزف على آلة السپاينت spinet (شبيهة بالبيانو). وقلت: هان أمري إذن، إذا كانت الملكات يعانين من الكآبة(*).

وتذكرت الفنان الألماني ألبرخت دُورر (١٤٧١ ـ ١٥٢٨)، الذي صوّر الكآبة في نقش خشبي، جالسة في الهواء الطلق، محاطة بأدوات العمل، والفن، والعلم. أما أنا فمصيبتي أدهى لأن الكآبة سكنتني في أذني اليسرى على مدار الساعة، تطنّ طنين مقامٍ عراقي حزين، عايشني منذ العام ١٩٨٤ على وجه التحديد.

وكان (هـ) يشكو من كآبة يمينية. هكذا أخبرني بعد أن أطْلعته على خبر كآبتي

اليسارية، واستأنس فيّ زميلاً في هذه البليّة. التقيته قبل أربع سنوات في برلين (الموحدة) في آخر لقاء ثقافي عراقي تم انعقاده في برلين باستضافة بلدية هذه المدينة الجميلة. كان لقاؤنا في أعلى طابق لبناية شهيرة تقع في مركز برلين، لا أذكر اسمها. أردنا أن نخلو إلى نفسينا بعد وقائع اللقاء الثقافي، العراقي، في نادي الثقافة العالمي ببرلين. في هذه البناية المطلة على قلب برلين، كنا نتجاذب أطراف حديث هادىء عن أحلامنا المغدورة، نحن العراقيين. ولاحظ صديقي (هـ) أن سمعي كان ضعيفاً، فأوضحت له أنني أشكو، إلى جانب ذلك، من كآبة يسارية. وتوقعت أنه سيطلب مني مزيداً من الإيضاح، إلا أنه ضحك وأكد بأنه هو الآخر، مبتلى بكآبة، لكنها يمينية. وتبين لي أنني أقل منه برماً بمصابي، مع أنه لا يعاني مثلي من ضعف في قدرته السمعية. ثم سألته عن طبيعة «الموسيقى» التي تضج في أذنه اليمنى (موسيقى دورته الدموية، نتيجةً لتمزق غشاء في أذنه اليمنى؟) ، فلم يستطع أن يحددها، لكنه حدد تأريخها: في يوم من أيام المسيرة في جبال كردستان، في أعقاب ما يدعى بالإنتفاضة الجماهيرية العراقية غب انكسار الجيش العراقي في مذبحة الكويت. كان هو أستاذاً في جامعة أربيل. قال: «خرجنا، أنا وابنتاي من أربيل، متوجهين صوب شعاب الجبال عندما زحف الحرس الجمهوري نحو المدينة، تاركين كل شيء، لائذين بالفرار خوفاً من التنكيل، والموت، والعار. سرنا لا نلوي على شيء، وعلى غير هدى، ودويُّ المدافع خلفنا يلاحقنا خطوة خطوة. كنا نسير مع هذه الجموع من الكائنات، نسير ونغذّ السير، ونلتفت إلى الوراء، وشبح الغارات يلاحقنا. كنا نسير دون أن نعبأ بالتعب، والبرد، والجوع، والمطر، والظلام، والسهر، والموت. كنا نسير لأننا كنا نظن أنّ في سيرنا ديمومتنا. كنا نسير في طريق الموت هاربين من الموت. سرنا حتى بلغنا الحدود، ولبدنا في أرض غير أرضنا. ثم عدنا بعد أن تعهدت دول التحالف بحمايتنا. عدنا لنواجه معاناة من نوع آخر: شحة الغذاء، وارتفاعاً أسطورياً في الأسعار.. وذات صباح، أو مساء، سكنتني موسيقى الكآبة في أذني اليمنى.».

وإذْ كنت لا أزال أَنشد «الموسيقى الأخرى» بكافة أشكالها وأطرها، أملاً في تبديد الكآبة، رحت أبحث عن موسيقى تعزف على آلات منقرضة من أسرة الكمان، كالآلة التي تدعى ڤيولا دامورة Viola Démore (ڤيولا الحب)، وهي من فصيلة الڤيولا، شاع استعمالها في القرنين ١٧ ـ١٨. وهي آلة فيها مجموعة من الأسلاك المعدنية الدقيقة توضع خلف الأوتار المعوية لتعطي ذبذبات رنينية دون أن يعزف عليها (بالقوس)، بل يكون العزف على الأوتار المعوية المشدودة فوقها، وبذلك ترجّع صدى فضيّ الرنين. وقرأت في كتاب كُورت زاكس (تأريخ الآلات الموسيقية) أن الأوتار الرنينية وصلت إلى إنكلترا من الشرق الأدنى، في القرن السادس عشر على ما يبدو. وذكر قاموس غروڤ Grove الموسيقي الموسوعي

أن استعمال الأوتار الرنينية والفتحتين اللتين على شاكلة السيف البراق Flaming - sword (وهما رمز إسلامي) في القيولا دامورة يعكس تأثيراً شرق أوسطياً. وأن الكمنجة رومي العربية، والسينا ـ كمان التركية، والآلات الهندية كالسارانجي، والسيتار، والسارود، الخ، كلها لها أوتار رنينية.

وقررت أن أستمع إلى الكونشرتو التي ألفها ڤيڤالدي (١٦٧٨ ـ ١٧٤١) في حدود ١٧٤٠ على العود، والأوتار البُكم، وآلة مفاتيح keyboard، وڤيولا دامورة ذات سبعة أوتار. ولعلي أبحث أيضاً عن معزوفات بيبر (١٦٤٤ ـ ١٧٠٤)، وأريوستي (١٦٦٦ ـ ١٧٤٠)، وباخ (١٦٨٥ ـ ١٧٥٠)، المؤلفة لهذه الآلة. وعليّ أن أنتبه إلى استعمال هذه الآلة في أوپرا (مدام بترفلاي) ليوتشيني (١٨٥٨ ـ ١٩٢٤).

ولاحظت أن القيولا باستردا viola bastarda (ڤيولا السفاح؟)، التي يرقى استعمالها إلى القرنين ١٦ ـ ١٧ (ثم انقرضت أيضاً)، هي الآلة الأوروبية ـ القارية ـ المقابلة للآلة الانكليزية التي تدعى division viol، التي استمعتُ إلى ألحانها العذبة من تأليف الموسيقي البريطاني سمپسون Simpson، وأحببت أن أسمع أصدقائي نماذج منها، كما ذكرت في مستهل هذه الحلقة.

واستأثرت باهتمامي أجناس أعواد من صنف أعواد الدندنة، انقرضت أيضاً، من بينها الكيتارونة chitarone، وهي بحجم الإنسان، لها عنق طويل جداً، إيطالية الأصل، ابتكرت في القرن السادس عشر، من فصيلة العود، مع مجموعة ثانية من الأوتار وملاويها. ويبلغ طولها بين ستّ وسبع أقدام. ومثلها آلة الثيوربة theorbe، وهي تجمع بين شكل العود والسيتار zither. ويذكر كُورت زاكس أنها كانت معروفة في الغرب وليس في الشرق، مع أن هناك كتاباً فارسياً بعنوان (كنز التحف) أُلّف في ١٣٤٥ يصف آلة تدعى «مُغْني»، لها رقبة وجذع عود وترتيب أوتار على طريقة السيتار.

ويؤكد كورت زاكس على أن العود كان الآلة المفضلة في أوروبا (قبل انقراضه في القرن الثامن عشر)، مع أنه لم يكن شائعاً في اسبانيا التي ربما انتقل إلى أوروبا عن طريقها. كانت الموسيقى الفوكلورية الإسبانية تؤدى على الغيتار، والموسيقى الأرستقراطية تعزف على آلة هي بين العود والغيتار، تدعى vihuela (وهو لفظ يذكّر بالڤيولا)، وتشتمل على ستة أو سبعة أوتار. وثمة معزوفات جميلة على هذه الآلة مدونة في كتاب الموسيقى لآلة الڤيهويلا، تأليف لويس ميلان (١٥٣٥ ـ ١٥٣٦).

لكن هناك آلة منقرضة تماماً، صورة وأثراً، أثارت فضولي كثيراً لأنها عربية النجار، على ما يبدو، وهي أصل البيانو، كما يرى البعض، وتدعى الشقير echiquier. وهي من بين الآلات التي ذكرها الموسيقي الفرنسي غيوم دي ماشو Machaut الذي عاش بين (حدود

١٣٣٠ ـ ١٣٧٧)، تحت اسم آلة «الشقير الإنكليزية». وفي العام ١٣٦٠ قدم الملك الانكليزي إدوارد الثالث آلة شقير لأسيره جون ملك فرنسا. واسم هذه الآلة مشتق من أو يعني لوح الشطرنج، وهذا يعني أن مفاتيح العزف عليها بيضاء وسوداء. وكتب جون الأول، ملك أراغون، من سرقسطة في ١٣٨٨ إلى أخيه دوق برغندي، فيليب الشجاع، يصف الشقير (وبالإسبانية exaquier) بأنه «أشبه بأورغن يُصدر أصواتاً وترية». وكان أول من نبه إلى هذه الآلة وعلاقتها بالشقير العربية، هنري جورج فارمر، مشيراً إلى أن ذكرها ورد عند كاتب عربي توفي في ١٢٣١م. ولم يعتقد كُورت زاكس في كتابه القيّم عن تأريخ الآلات الموسيقية أن أصل هذه الآلة عربي، إنطلاقاً من أن الآلات الموسيقية ذوات المفاتيح لم تكن ضمن اهتمام العرب. لكن زاكس غيّر رأيه فيما بعد في قوله (وأنا أقتبس كلامه عن عباس الجراري.):

«من الثابت أن جميع آلاتنا الموسيقية مصدرها الشرق، وقد انتقلت منه إلى أوروبا بأكثر من طريق، والآلة الوحيدة التي كانت تعتز أوروبا بأنها من مبتكراتها هي آلة البيانو؛ ولكن ثبت أيضاً أن هذه الآلة مصدرها عربي أندلسي. فإن أقدم لفظ أوروبي أطلق على هذه الآلة في اللغات الفرنسية والانكليزية والإسبانية هو Echiquier وهو اللفظ العربي الشقير، وكان يطلق حتى القرن الرابع عشر على آلة صغيرة ذات مفاتيح سوداء فبيضاء على التوالي توضع على المنضدة أثناء العزف. وتعتبر هذه الآلة إحدى الحلقات الأولى التي تطورت منها آلة البيانو. وإذْ أن هذه التسمية ليس لها نظير في المشرق العربي فالمعتقد أنها احدى مبتكرات زرياب في الأندلس» (محاضرة لكورت زاكس عن تأريخ البيانو، بجامعة برلين، نقلاً عن كتاب د. محمود الحفني: زرياب موسيقار الأندلس ص١٧٦ ـ أعلام العرب رقم ٥٤ ـ الدار المصرية للتأليف والترجمة، وانظر كذلك علم الآلات الموسيقية لمحمود الحفني، ص٥٦ ـ ٥٧. وهذا كله نقلته عن كتاب عباس الجراري: أثر الأندلس على أوروبا في مجال النغم والإيقاع، ص١١١ ـ ١١٢، مطبعة النجاح ـ الدار البيضاء، ١٩٨٢).

وسأرجىء الآن الحديث عن البيانو، الذي بات إلى جانب القيول viol أو التشيلو، آلتي المفضلة بلا منازع تقريباً، لأستكمل الحديث عن الآلات الوترية الأخرى ذوات الصندوق الصوتي، مع شيء من التوسع أو العودة إلى بعض الجذور. وفي هذا السياق رجعت إلى كتاب كُورت زاكس عن تأريخ الآلات الموسيقية، ومعجم Grove الموسيقي الخاص بتأريخ الآلات الموسيقية، وكتب أخرى عن عائلة الكمان، والقيول، وكذلك البيانو الذي سأكرس له صفحات خاصة.

لكنني لاحظت أن كورت زاكس يذهب إلى أن الآلات «الموسيقية» الأولى أو البدائية لم

تكن موسيقية في واقع الحال، بل آلات لاجتراح إيقاعات مسموعة، يمنحها الإنسان ـ البدائي ـ بُعداً سحرياً. ويعتقد زاكس أن الآلات الأولى التي ابتكرها الإنسان لم تكن ميلودية، وأن الميلودي (اللحن) لم يأت من الآلات (الأولى) بل من الغناء. ويعتقد أيضاً أن المرحلة الثانية من التطور الموسيقي اتسمت بظهور عامل ايقاعي آخر أو جديد عن طريق «العزف» على الآلة، هو التكرار. جاء التكرار أولاً في مزاوجة النغمات، ثم من المقابلة بين النغمات، وأخيراً من ترتيبها في سلاسل. ويرى أن هذا تم على غرار اللغة، حيث نجد الأطفال يميلون إلى مركبات صوتية مثل: بابا، ماما، تام تام. ثم إن أحد هذين المقطعين يصبح قوياً، والآخر ضعيفاً؛ كما أنهما غالباً ما يكونان متنوعين في الحروف اللينة، مثل:
ding - dong, sing - song, tick - tock

ويحصل مثل هذا تماماً عندما يُضرب أنبوبان مختلفا الحجم قليلاً من قبل عازف (أو ضارب) واحد في تعاقب سريع، حيث تكون الضربة على الأنبوب الثاني بمثابة إجابة على الأول. وقد يُدعى الأنبوبان في يد الضارب «الأب» و«الأم» في هذه الحالة. ومثل هذا الإقتران بالجنس يحصل مع الآلات الخوّارة (أي التي تطلق خواراً شبيهاً بخوار الثور عند تحريكها بصورة دورانية)، ويحصل مع الطبول المشقوقة، والطبول الصدفية، والطبول الجلدية. ويرى كورت زاكس أن ضرب أو أداء نغمتين على هيئة مزدوجة أو ازدواجية، بايقاعين وطبقتين صوتيتين مختلفين، هو الخطوة الأولى نحو الآلة الميلودية. وهذا الأداء القديم تحدّر إلينا في النقّاريتين المستعملتين في الأوركسترا المعاصرة. ثم تصرمت عدة آلاف من السنين قبل أن تتطور موسيقى الآلات إلى أنساق النغمات الثلاث.

ولا أريد أن أتوغل في متاهة الآلات الموسيقية البدائية وتأريخها وأنواعها، لأن هذا سينأى بي عن متابعاتي الحالية المتعلقة بموسيقى أو لغة الآلات الوترية، مع التركيز على بعضها مما تربطني بها علاقة حميمة. مع ذلك، سأستدرك مرة أخرى، لأنني أود التوقف قليلاً عند ضرب من الآلات «الموسيقية» الطبيعية، التي تجترح أصواتاً مستعذبة في حقول الرز في جنوب شرق آسيا. فقد قرأت في كتاب عن تأريخ الموسيقى العالمية صادر عن دار پليكان البريطانية ما يلي:

«يُقطع أنبوب خيزران مجوف من عجرته، أي من العقدة غير المجوفة فيه، ثم يوضع على مرتكز ليمتلىء بالماء من قناة الري أو الساقية في حقل الرز. وعندما يمتلىء الأنبوب، ينكفىء ليزوّد الحقل بالماء. وبعد أن يفرغ يستعيد وضعه العمودي وتضرب نهايته السفلى حجراً، فيصدر عنه رنين في فترات منتظمة. كان الغرض الرئيسي من هذه العملية تنبيه أصحاب الحقل إلى أي طارىء في عملية الإرواء، لكن رهافة ذوق المزارعين جعلتهم ينصبون مجموعة من أنابيب الخيزران، مختلفة الأحجام والطول، لكي تندّ عنها أنغام

مختلفة الدرجة، وفي دورات متباينة. والحصيلة سلسلة من الأصوات الموسيقية مذهلة في ألحانها وإيقاعاتها.

وتلجأ قبائل السيدانغ في (آنام) إلى وسيلة أخرى لإطراب الأرواح الحارسة في حقول الرز: بصنع مصلصلات من عدة أجراس تقرع بمطرقة، من عدة أعواد خيزرانية، تصدر عنها أصوات موسيقية آسرة على مدى أشهر بلا توقف. وبعد أن ينمو الرز، وتحين عملية درسه (في تايلاند وأندونيسيا) يطرح جذع شجرة على الأرض، ويثقب من أماكن مختلفة، ويوضع الرز في جذع الشجرة، ثم تقف النساء حوله ليدرسنه بمدقات. ولأن الثقوب مختلفة في أحجامها وأشكالها، وضربات النساء مختلفة في سرعاتها وقوتها، فالحصيلة سمفونية آسرة من الأنغام والإيقاعات.».

ذكرتني هذه الموسيقى الحقلية بالأصوات «الموسيقية» التي كان الجن يعزفونها في الفيافي، حسب اعتقاد أجدادنا. واتضح الآن أن الرمال كانت تعزفها، حسب تفسير مجلة علمية بريطانية (نيو ساينتست). جاء في العدد الصادر يوم ٨ آذار ١٩٩٧ تحت عنوان (الكثبان الرملية تُنشد أناشيد السليكا):

«لقد ألهمت الكثبان الرملية التي تصدر طنيناً من الطبقة الجهيرة أو صريراً من طبقة السوبرانو، العلماء الكنديين في اكتشاف مصدر جديد من المادة الصوتية.

على مدى أكثر من قرن، لاحظ العلماء أنّ الرمل يصدر ضوضاء بين الحين والآخر، إلا أن سبب هذه الظاهرة لم يكن معروفاً حتى الآن. (كانوا يعلمون أن الرمل ينبغي أن يكون رطباً بعض الشيء وخالياً من الغبار، لكن أحداً لم يكن يعلم أن هذه المادة تغني مكثرة من الإنتقال من الصوت العادي إلى صوت عالي الطبقة)، كما يقول دوغلاس غولدساك، الكيمياوي في جامعة لورنتيان في سدبري، أونتاريو.

ولاحظ غولدساك وباحثان آخران أن هذه الرمال المغنية لها سطح متلألىء، أظهر التحليل الطيفي أنه يحتوي على الماء جزئياً. واعتقدوا أن المادة اللماعة هي جل السليكا silica gel، وهي رمل ناعم ترسّب على سطح حبيبات الرمل التي كانت امتصت ماء. ويعتقد الباحثون أن هذا الغلاف اللزج للرمل في الصحراء أو الشاطىء، يتيح الفرصة لحبيبات الرمل بالتماسك. وهذا يجعل الكثيب بأكمله يتصرف مثل شوكة رنانة هائلة. وتتوقف الذبذبة على حجم الحبيبات.».

بعد هذا الاستطراد أعود إلى حديث الآلات الوترية ذوات الصندوق الصوتي، أي المنحدرة من فصيلة العود، بما في ذلك القيول viol، والفصيلة الكمانية، لا سيما الآلات التي تعزف بالقوس، ومتى ظهرت هذه الآلات ذات النغم المتصل أو الممتد على تعبير كتابنا القدماء، حين ينساب الصوت الموسيقي عند العزف على الأوتار بالقوس.

من المعروف أن الآلة الوترية (ذات الصندوق الصوتي، أي المتحدرة من آلة العود) يكون صوتها أكثر حدة كلما كان حجمها صغيراً، وبعكس ذلك يصبح صوتها غليظاً (دافئاً) كلما كبر حجم الآلة. وقد كان «الحس الصوتي» في أوروبا الغربية، في القرون الوسطى، عالي الطبقة، وثاقباً (حاداً)، كما يقول وليم پليث William pleeth في كتابه عن التشيلو. أي أن المغنين، يومذاك، كانوا يغنون بطريقة أقرب إلى الموسيقى الشرقية. وكانت الآلات التي تصاحب تلك الأصوات مصممة لإخراج أصوات على غرار هذا الغناء العالي الطبقة. لهذا كانت الڤايولين (الكمان) أقدم عهداً من آلات كالتشيلو والڤيول الجهيرتين. فقد ظهرت الكمان بكل معالمها الأساسية في أواخر القرن الثاني عشر أو أوائل القرن الثالث عشر. وفي تلك المرحلة لم يكن الصوت الجهير (bass) من بين الأصوات الداخلة ضمن المزاجية الموسيقية الغربية (وحتى الشرقية بطبيعة الحال). وفي منتصف القرن الخامس عشر بدأ موسيقيون من المدرسة الفلمنكية يوسعون المدى الصوتي إلى الأسفل «الجهير». ويومذاك ظهرت آلات مثل التشيلو والڤيول.

وقبل ذلك يبدو أن مزاجية الأذن أو فلسفة السماع اقتضت استعمال القوس في العزف على الآلات الوترية ذات الصندوق الصوتي، التي كانت تغمز بالأصابع أو تعزف بالمضراب أو الريشة فقط. فكيف تم ذلك؟ ولماذا لم يظهر الوتر قبل سنة ١٠٠٠م؟ لم يُعثر على أي دليل، لا في العالمين الإسلامي والبيزنطي، ولا في أوروبا، أو في شرق وجنوب شرق آسيا، على أن الآلات الوترية كانت تُعزف باستعمال القوس قبل سنة ألف ميلادية. وقد ثبت أن الآراء القائلة بالأصل الأوروبي أو الهندي للقوس لا صحة لها، كما جاء في معجم Grove الموسيقي تحت مادة (bow). ومن المعروف أن أقدم أنواع الأقواس استعمل في الصيد وفي الحروب. لكن متى وكيف استُعمل القوس في الموسيقى؟ وهل تم ذلك باستخدام العصا أول الأمر، أي بحكها أو ملامستها الوتر؟ وبعد ذلك فكر العازف في استعمال مادة أفضل لاجتراح أصوات أفضل، كشعر الحصان، والأوتار، الخ؟

لا شك أن العزف بالأصابع أو المضراب أو الريشة أسهل وربما أكثر بدائية من استعمال القوس. مع ذلك لم تكن الآلات التي تعزف بالقوس أكثر تطوراً في بعدها الاستيطيقي الموسيقي من العود مثلاً، الذي كان سيد الآلات، ونموذجها الأرستقراطي. وحتى في الغرب ظلت الكمان تعزف في الموسيقى الراقصة وفي المسيرات والمهرجانات والأعياد الجماهيرية، في حين احتفظ العود بمركزه الارستقراطي الى أن انقرض ـ في أوروبا ـ في منتصف القرن الثامن عشر.

ويرجع سبب تقدم العود على الآلة التي تعزف بالقوس، لا سيما في المراحل المبكرة، إلى أن عدد أوتاره أكثر من أوتار الآلة الأخيرة، أي أن مداه الصوتي أكبر من المدى الصوتي

للربابة مثلاً. أما سبب قلة عدد أوتار الآلة التي تعزف بالقوس فيعود إلى صعوبة أو ربما تعذر العزف عليها بالقوس إذا كثرت أوتارها (طبعاً لا بد من استعمال جسر مقوس لكي يسند الأوتار ويجعلها في مستويات مختلفة لتيسير عملية العزف عليها).

إن استعمال القوس لاجتراح صوت من الآلات الوترية يرقى الى القرن العاشر، حيث كان معروفاً في الإمبراطوريتين الإسلامية والبيزنطية. وقد ذُكر القوس في مؤلفات العلماء والكتّاب والباحثين الموسيقيين المسلمين، مثل الفارابي، وابن سينا، وابن زَيْلة، وابن خلدون. فعند تصنيف الآلات الوترية التي تصدر أصواتاً عن طريق حك أوتارها بأوتار أخرى، أو بمادة تشبه الوتر، ذكر هؤلاء الكتّاب آلات «يمكن جعل أنغامها ممتدة ومتصلة حسب الرغبة». (انظر معجم Grove الموسيقي تحت مادة bow). لكنني قرأت في كتاب (الآلات الموسيقية القديمة في آسيا الغربية، الموجودة في المتحف البريطاني) بقلم Joan Rimmer ما يشير إلى أن القوس ـ الذي يستعمل في العزف على آلة موسيقية ـ كان معروفاً في بابل: «على حجر حدود بابلي من سوسة، يوجد حالياً في متحف اللوفر، هناك صور لرجال ملتحين مع أقواس مدلاة على ظهورهم، يعزفون على الأعواد، تحيط بهم حيوانات مختلفة»(ص٢٣) فهل كانت هذه الأقواس لأجل العزف على الآلات؟ ولماذا كانوا يعزفون على الأعواد بدون هذه الأقواس كما يُفهم من النص؟ ثم إن أدلة أخرى على وجود آلات تعزف بالقوس قبل القرن العاشر لم تتوافر حتى الآن. لذا يصعب اعتماد هذا النقش دليلاً على استعمال القوس في العزف على آلة موسيقية في المرحلة البابلية.

وقد أُدخل القوس إلى أوروبا لأول مرة في القرن الحادي عشر عن طريق إسبانيا الإسلامية وبيزنطة. وهناك اشارات غربية للقوس وردت في منمنمات من شمال إسبانيا وقطالونيا، يرجع تأريخها إلى النصف الأول من القرن الحادي عشر. وفي حدود عام ١١٠٠م صار القوس يستعمل في أوروبا الغربية كلها. وكانت الأقواس الأولى محدبة دائماً، مثل أقواس الصيد المسحوبة. وكان الشعر، شعر ذيل الحصان، يشد إلى عصا مقوسة من خشب مرن أو من الخيزران.

لكن الآلات الوترية التي تعزف بالقوس تطورت أكثر من الآلات المماثلة التي تعزف بغمز أوتارها بالإصبع أو المضراب أو الريشة. وعلى مر القرون انقسمت هذه الآلات الوترية التي تعزف بالقوس إلى صنفين، ليس في حجمها فحسب (وبالتالي في طبقتها الصوتية، العالية والواطئة)، بل وفي تقنية العزف عليها وما يترتب على هذه التقنية من نتائج وفوارق استيطيقية.

لكنني، قبل ذلك، أفضل العودة إلى جذور الآلات التي تعزف بالقوس؛ ولعل الرباب أقدمها. فما هو أصلها؟ جاء في معجم Grove للآلات الموسيقية أن أقدم ذكر لها ورد عند

الجاحظ، وابن خرداذبة، والفارابي. وكان هذا الأخير أول من ذكرها عند الحديث عن الآلات التي تعزف بقوس، كما يقول هنري جورج فارمر. وقد ميز فارمر بين الرَباب التي يُقصد بها الآلة التي تعزف بقوس، والرباب (التي لعلها من أصل فارسي) ويراد بها الآلة التي يعزف عليها بغمز الأوتار (كالعود). وهناك أصناف عديدة من الرباب، تستعمل من شمال إفريقيا حتى جنوب شرق آسيا (بما في ذلك الربابة التي كانت تستعمل في الأندلس). لكن ما هو أصلها؟ هل كانت عربية النجار، أم فارسية؟ عند الحديث عن الربيك rebec الأوروبية، جاء في كتاب ڤان دير ستراتن ان هذه الآلة تحدرت من الرباب العربية التي ترجع إلى أصل فارسي. فإذا كانت فارسية حقاً، فلماذا لم يرد لها ذكر قبل الجاحظ وابن خرداذبة؟ ومع ذلك، عند الرجوع إلى القاموس العربي حول أصل الكلمة لا نجد جذراً مقنعاً يفيد معنى موسيقياً أو قريباً من ذلك.

وكان يُعتقد أن أقدم الآلات الوترية ذات الصندوق الصوتي (لتمييزها عن القيثار، أي الهارپ harp) جاء من المناطق الجبلية في شمال العراق، أو من وادي النيل. أما الآن فقد ثبت أن أقدم دليل آثاري لآلة العود (ذات الرقبة الطويلة) هو نقش عثر عليه في ختمين أكديين يرقى تأريخهما إلى المرحلة (٢٣٧٠ ـ ٢١١٠ ق.م). وفي السومرية كان العود يسمى gudi. ونحن نعتقد أنها أصل كلمة (عود) العربية، ثم العالمية.

ومن الواضح أن اسم آلة الربيك rebec الأوروبية مشتق من (رباب) العربية. ولهذه الآلة الأوروبية أسماء عديدة مقاربة لها في لفظها لا نرى ضرورة لذكرها. وقد استعملت كلمة rebec منذ حوالى سنة ١٣٠٠ فما بعد. وفي القرون الأربعة الأولى من تأريخها كان هناك نوعان رئيسيان من الربيك: الآلة الخشبية ذات القوام الكمثري التي تنتهي بماسك ملاو مسطح، والآلة ذات البطن الجلدية، مع ذراع ملاو قائم الزاوية (وهذه الأخيرة تذكرنا بالرِّبابة الأندلسية التي انحدرت منها رباب شمال أفْريقيا). وكلاهما دخلا في تكوين الربيك الأوروبية التي عرفت صيغتها المحددة في القرن الرابع عشر. وهذا النوع غالباً ما يكون معتَّبا (أي مقترناً بوجود خطوط على عنق الآلة لتحديد مواضع أصابع اليد اليسرى عند العزف)، وذا شكل كمثريّ، مع صندوق صوتي خشبي، وذراع ملاو منجلي الشكل ينتهي عموماً برأس معقوف أو رأس منحوت. وكانت الآلات من الصنف الربابي تحتوي على وترين مدوزنين بالمسافة الخامسة، من (دو) إلى (صول).

ومنذ ظهور الربيك لأول مرة كان هناك ميل في جنوب أوروبا وشمال افريقيا لوضع الآلات من العائلة الربيكية أسفل في الحضن، عند العزف عليها. ويظهر هذا على نحو واضح في صور (أغاني سانتا ماريا) التي كتب أشعارها الملك الإسباني الفونسو الحكيم، وغيرها. ومع ذلك فإن صورة العذراء والطفل متوّجاً لجوڤاني دي نيكولا هي واحدة من

صور عديدة تظهر فيها آلات الربيك من صنف الرباب تعزف على الكتف. ويبدو أن الوضع الأخير كان يستعمل في أوروبا الشمالية، والوضع الأسفل في الجنوب. وفي العصور الوسطى وعصر النهضة كانت الربيك آلة معترفاً بها عند المغنين المحترفين، الذين يرتدون أزياء خاصة، ويعزفون في القصور الملكية أو قصور النبلاء.

أما متى بدأ إحداث تغييرات على شكل الصندوق الصوتي لآلة العود، لأجل الحصول على رنينية أخرى كالتي تتسم بها الآلات الكمانية والڤيولية وغيرهما، فقد جاء في كتاب ڤان دير ستراتن عن الكمان: «إن نقاشاً طويلاً دار حول استعمال النتوءات الزاويّة في الآلات الوترية الأولى المتطورة عن العود. ويعزو Fétis ابتكارها إلى الألمان، بيد أننا نرى أن هذه الصنعة ترجع إلى القرن الرابع عندما كانت هذه الآلات تستعمل في الشرق»(ص١٣) فالصندوق الصوتي للعود بكافة أشكاله ذو محيط منحن، وغالباً ما يكون أسفله أعرض من جزئه الأعلى المتصل بالعنق. وهكذا كانت آلة الربيكً، المتحدرة عن الرباب، وآلة الليرا Lyra.

وتتسم الآلات التي تعزف بالقوس بوجود تخصّر في جانبي جسمها (صندوقها الصوتي)، لتيسير عملية العزف عليها بالقوس. وكانت الغيتار المصرية (١١٠٠ ـ ١٢٠٠ق.م.) ذات تخصر في الجانبين. لكن ڤان دير ستراتن يعتقد أن هذا التخصّر لم يكن لأجل تيسير العزف بالقوس، بل ربما لأسباب استيطيقية. لكن هذه الآلات ازدادت تخصراً لأسباب تتعلق باستعمال القوس.

والظاهر أنه لا توجد نماذج أقدم من الكمان الغيتارية guitar - fiddle التي اكتشفتها الآنسة شليسنغر في مزمور يوناني كتبه وصوره ثيودوروس من مدينة قيصرية في حدود ١٠٦٦م، وهي حقيقة تدعو إلى الإعتقاد بأن من المحتمل أن هذه الآلة وجدت طريقها إلى أوروبا الغربية عن طريق الامبراطورية البيزنطية، مع أن دخولها قد يكون تم عن طريق المغاربة إلى إسبانيا. ومن أقدم الآلات التي استعملها الشعراء التروبادور تلك التي ظهرت صورتها في مخطوطة ترقى إلى حدود ١٢٠٠م.

وقد مرت الآلات الوترية (عائلة الكمان، وعائلة الڤيول) بمرحلة طويلة من التطور في ما يتعلق بشكل صندوقها إلى أن استقرت على أوضاعها الحالية، التي تعتبر الآن مثالية في رهافة أصواتها الموسيقية. ولا بد أن هذا يقدم تفسيراً لبلوغ الموسيقى المستوى الرفيع الذي نلمسه الآن، إلى جانب أمور أخرى، كتطور أساليب العزف أيضاً على مر القرون.

في كتاب كاثلين شليسنغر Schlesinger (سلف العائلة الكمانية) ترى المؤلفة أن الكمان نشأت عن القيثارة المصرية. كما أن آلة الربيك rebec، بشكلها الكمثريّ المستطيل، وظهرها المحدب، وصندوق صوتها المسطح، تحدرت من الرباب العربية، التي ترجع إلى أصل

فارسي، كما جاء في كتاب ڤان ديرستراتن عن الكمان. وحسب رأي ستراتن، فإنه لا الرباب ولا الربيك يمكن اعتبارهما سلف العائلة الكمانية، مع أنهما لعبتا دوراً في نشأتها وتطورها، وأن العائلة الكمانية تحدرت من القيثارة الرومانية، التي تحدرت بدورها من القيثارة اليونانية، وهذه من المصرية. وهذا لف ودوران لا معنى له في رأينا، لأن الرباب كانت أقدم آلة موسيقية تعزف بالقوس. وهذه الآلات جميعاً ترجع إلى العود الذي ترقى أقدم نماذجه إلى العصر الأكدي في وادي الرافدين، كما مرّ بنا.

ولا شك أن الربيك كانت أكثر أهمية من الرباب، وقد استمرت في الوجود منذ القرن الثامن أو التاسع حتى بداية القرن التاسع عشر، ولا تزال موجودة في روسيا وبلغاريا، وتسمى هناك gudock. وفي الأصل كان هناك نوعان من الربيك، أحدهما متحدر من ليرا القرون الوسطى (ذات الأصول اليونانية؟)، والآخر من الربابة الأندلسية. وفي القرن الرابع عشر اندمجتا في شكل واحد، وأصبحت آلة تستعمل في الموسيقى الراقصة بصورة خاصة. وكانت أنغامها جافة وفيها غلظة. وقد أخذت الكمان عنها بعض المعالم. وكذلك كانت الكمان في بداياتها آلة لمصاحبة الرقص. لكنها، إلى جانب ذلك، كانت منذ القرون الوسطى ومنذ عصر النهضة فما بعد، تستعمل في الأداء الموسيقي في الكنائس والمناسبات والمواكب الدينية.

والكمان هي إحدى أكثر الآلات كمالاً بقوامها الأنثوي الجذاب، ومواصفاتها الصوتية المذهلة، وموقعها في دنيا الموسيقى. وهي بجمال صوتها وفتنتها العاطفية تضاهي الصوت البشري، الذي يعتبر مماثلاً لها، لكن الكمان قادرة فوق ذلك على أن تجترح ألحاناً شديدة الرهافة، وتتيح للعازف التنقل من الأصوات الغنائية والرقيقة إلى الثاقبة والدراماتيكية. ونادراً ما تستطيع آلة أخرى مضاهاتها في أداء الفوارق الدقيقة في الأنغام... وصفوة القول أن الكمان تعتبر إحدى أعظم أمجاد الصناعة الموسيقية. وبفضل طاقاتها الصوتية والتعبيرية، ألّف الموسيقيون الكثير من المقطوعات على هذه الآلة، بصورة منفردة أو بمصاحبة آلات أخرى. وقد لا تضاهيها آلة أخرى في عدد المؤلفات الموسيقية التي تدخل الكمان في تأليفها (ينظر بهذا معجم grove).

وهواة الموسيقى الغربية لا يستطيعون الإستغناء عن عدد غير قليل من المؤلفات الرائعة التي وضعت لهذه الآلة، كالعديد من السوناتات، والكونشرتات، مثل كونشرتو باخ للكمان، وكونشرتو موتسارت، وبيتهوفن، ومندلسون، وبرامز، وتشايكوڤسكي، ودڤوجاك، وسبليوز، وماكس بروخ، الخ. ناهيكم عن مؤلفات پاغانيني. أما سوناتا كروتزر لبيتهوفن. فحسبنا أن نصغي إلى بطل قصة تولستوي بهذا الإسم:

«عزفوا سوناتا كروتزر لبيتهوفن» ثم واصل كلامه «هل تذكر المقطع الموسيقي السريع

الأول؟ تتذكره؟» وهتف «أُغ! أُغ! إنها شيء فظيع، تلك السوناتا. لا سيما ذلك المقطع. الموسيقى على العموم شيء رهيب! ما هي؟ أنا لا أفهمها. ما هي الموسيقى؟ ما الذي تفعله؟ ولماذا تفعل ما تفعله؟ يقولون إن الموسيقى تسمو بالروح. هراء، هذا غير صحيح! إن لها تأثيراً ـ تأثيراً رهيباً ـ إنني أتحدث عن نفسي ـ لكنه ليس من النوع الذي يسمو بالروح. إن تأثيرها لا يسمو ولا يهبط بالروح، بل يورث انفعالاً. كيف أعبر عنه؟ الموسيقى تجعلني أنسى نفسي....» الخ.

ومهما يكن من أمر، فإن كمال الآلة الموسيقية، إلى جانب روعة التأليف والعزف، له دوره في هذا «السمو» الموسيقي على ما يبدو. فلا يمكن للرباب، البدائية، أن تضطلع بمثل هذا الدور. وهذا ينسحب على الآلات الموسيقية الأخرى، التي بلغت مستوى رفيعاً من الكمال في بنائها، كل حسب طبيعة صوتها، كالڤيولا، والتشيلو، وبقية الآلات، لا سيما البيانو الذي أصبح سيد الآلات الموسيقية. وقد تم ذلك بعد تحسين أجسام أو أشكال هذه الآلات لاجتراح أفضل الأصوات الموسيقية التي يمكن أن تندّ عنها، بعد القيام بتجارب عديدة على شكل وحجم، وفتحات الصندوق الصوتي للآلة الموسيقية. فعن الكمان، التي بلغت مثل هذا المستوى النموذجي في أداء أصواتها، يقول أحد العازفين: «إنها الكائن الحي الوحيد» في المنزل معه، بمعنى أن لهذه الآلة بُعداً بشرياً حياً، بفضل كمال صوتها أو «لغتها»، الذي جاء نتيجة للتحسينات المستمرة في تقنية صناعتها إلى أن استقرت على وضعها الحالي. على سبيل المثال أن الوضع الصحيح للفتحات الصوتية في بطن الآلة، التي على شاكلة حرف f ينبغي أن يراعى جيداً: فإذا كانت الفتحتان قريبتين جداً من بعضهما البعض، أو بعيدتين جداً، أو عاليتين جداً، أو واطئتين جداً، فإن النغم لن يكون على أتم ما يرام. وهناك زاوية ميلان هاتين الفتحتين. إن خير وضع لهما هو الحالة العمودية، وليست المائلة. وهذا وغيره تم نتيجة التجربة والخطأ. التكنولوجيا، إذن، نظام ميتافيزيقي:

سيمون دو بوڤوار: هل كنتَ تعتقد بأن التقنية كانت نظاماً ميتافيزيقياً؟

سارتر: نعم، كنت أعتقد بذلك منذ مرحلة مبكرة.

وبعد، لا يُعرف من صنع الكمان، وقريباتها الڤيولا، والتشيلو. كل ما نعرفه، أو يعرفه الموسيقولوجيون، أنها تطورت عن الڤييل viéle القروسطية، التي كانت على عكس الڤيول viol، تُسند إلى الكتف وتعزف بالقوس بالطريقة نفسها التي تعزف بها الآن الكمان. والظاهر أن تطور الحياة في أوروبا، ومتطلبات السماع والتأليف الموسيقيين، اقتضى تطوير الربيك إلى الكمان. تقول شايلا نيلسون في كتابها عن الكمان والڤيولا: «إن تطور السوناتا والكونشرتو غروسو والكونشرتو على الآلة المفردة شغل بال الموسيقيين

والعازفين الإيطاليين على هذه الآلة على ما يبدو أكثر من المزيد من اكتشاف المهارات التقنية في العزف على الآلة في النصف الثاني من القرن السابع عشر: ولعله ليس مصادفة أن يسعى ستراديڤاري إلى صنع كمان ذات أداء صوتي أقوى دون التضحية بالجمالية التي تستشعرها الأذن عندما تطلب الأمرُ أن تقف آلة كمان وحيدة في مقابل مجموعة من آلات الكمان في الكونشرتو. وكان القوس، أيضاً، عرضة للعديد من التجارب في تلك المرحلة». وتضيف شايلا نيلسون عاملاً آخر، هو انعتاق الكمان النهائي من الموسيقى الراقصة، واعتبارها «آلة محترمة»، عندما تخلى العازفون عن الڤيول وبدأوا بالعزف على الڤايولين. واشتهرت عوائل إيطالية في صناعة هذه الآلة، منذ القرن السادس عشر، من أقدمها عائلة أماتي Amati. لكن انتونيو ستراديڤاري Stradivari كان أعظم صانع لآلة الكمان، ولا تزال إحدى آلاته محفوظة في متحف اشموليان في أوكسفورد (الذي أفكر في زيارته لأجل مشاهدة هذا الأثر الثمين).

واشتهر تارتيني (١٦٩٢ ـ ١٧٧٠) كعازف بارع على الكمان، وموسيقي، ومبتكر: ابتكر قوساً جديداً للعزف على الكمان. وألّف سوناتا عرفت باسم «رعشة الشيطان»، تشتمل على رعشة طويلة في حركتها الرابعة. ويُروى أن تارتيني حلم ذات يوم أنه عقد صفقة مع الشيطان الذي أعطاه كمانه. وعزف الشيطان لحناً جميلاً جداً، وعندما استيقظ تارتيني حاول عزفه. ففشل، لكنه ألف «رعشة الشيطان». وقد فُقدت هذه السوناتا في حينها ثم اكتشفها فيما بعد Baillot (١٧٧١ ـ ١٨٤٢).

وتم اكتشاف المهارات التقنية للكمان على يد نيكولاي پاغانيني (١٧٨٢ ـ ١٨٤٠)، إلى حد أن تأريخ هذه الآلة شهد منعطفاً بعد ١٨٥٠.

ويعتبر پاغانيني أعظم عازف كمان في القرن التاسع عشر. وكان هو أول من بدأ عصر العازفين ذوي الصيت الطائر، حيث أصبح أسطورة نتيجة لتفننه في عزفه وفي الألاعيب التي يجترحها عند العزف، كأن يقطع غير وتر من الكمان ويستمر في العزف على الأوتار المتبقية على أتم ما يكون. واقترن اسمه بالشيطان (الظاهر ان ألاعيب العزف على الكمان أضفت على العازفين هالة من المهارة اللابشرية، فنسبت لبعضهم علاقة مع الشيطان. والظاهر أيضاً أن للشيطان علاقة ما ـ عالمية ـ بالموسيقى؛ فقد حدثنا اسحاق، أو لعله إبراهيم الموصلي، عن علاقته بالشيطان أيضاً، ولولا خشيتي من افراطي في الاستطراد لنقلت حكايته مع هارون الرشيد عن الشيطان الذي ألهمه لحناً موسيقياً).

وعن پاغانيني قال روسيني (١٧٩٢ ـ ١٨٦٨)، مؤلف أوبرا حلاق اشبيلية: «بكيت ثلاث مرات في حياتي: المرة الأولى عندما فشلت أول أوپرا ألفتها، والمرة الثانية عندما كنت مدعواً في زورق وسقط في الماء ديك رومي محشو بالكمأة، والمرة الثالثة عندما

استمعت إلى عزف پاغانيني لأول مرة».

وكان ڤيوتي Viotti (١٧٥٥ – ١٨٢٤) أشهر عازف كمان في الفترة بين تارتيني وپاغانيني. (في پاريس عزف عزفاً مصاحباً لماري انطوانيت). ويروي عنه أنه كان ذات ليلة صائفة يتمشى في شارع الشانزليزيه بصحبة صديقه الحميم فرديناند لانغليه، أستاذ الهارموني في كونسرڤاتوار باريس. ثم جلسا على مصطبة لينعما بهدوء الليل، واستسلما إلى أحلام اليقظة. لكنهما ما لبثا أن سمعا صوت عزف رديء أقرب إلى الضوضاء منه إلى الموسيقى. فنهضا من مقعديهما، وقال ڤيوتي:

«لا يمكن أن يكون هذا صوت كمان، ومع ذلك يبدو أنه شبيه بها.»، «ولا كلارينيت» قال لانغليه «مع أن الصوت قريب منها.» ثم اقتربا من مصدر هذه الأصوات الغريبة، وشاهدا رجلاً أعمى فقيراً يقف إلى جانب شمعة بائسة ويعزف على كمان مصنوعة من الصفيح.

«ظريف!» قال ڤيوتي «إنها كمان بالفعل، لكنها كمان من صفيح. هل حلمت يوماً ما بشيء كهذا؟» وبعد أن أصغى قليلاً، أردف «أقول، لانغليه، أريد أن أقتني هذه الآلة. إذهب واسأل الأعمى العجوز ماذا يطلب مقابلها.».

اقترب لانغليه من الأعمى وسأله، لكن العجوز لم يُبد رغبة في بيع آلته.

«لكننا سندفع لك ما يكفي لشراء واحدة أفضل.» وأضَاف «ولماذا لا تشبه كمانك غيرها من الآلات؟».

أجاب العازف المسن بأن ابن شقيقته الطيّب يوستاش، الذي يعمل عند سمكري، هو الذي صنعها له.

فقال ڤيوتي: «حسن، سأعطيك عشرين فرنكاً مقابل كمانك. بوسعك شراء واحدة أفضل منها بكثير بهذا الثمن، لكن دعني أجربها قليلاً.».

وتناول الكمان، وراح يجترح عليها أنغاماً مذهلة وغريبة. فتجمع حشد لا بأس به من الناس، وراحوا يصغون بفضول واندهاش إلى هذا العزف. واغتنم لانغليه هذه الفرصة، ومرر القبعة أمام الجمهور، وجمع مقداراً لا بأس به من النقود من المارة، قدمه مع العشرين فرنكاً إلى المتسول العجوز المندهش.

لكن الأعمى قال بعد أن فكر قليلاً: «لحظة واحدة. قبل لحظات قلت إنني مستعد لبيع الكمان لقاء عشرين فرنكاً، لكنني لم أعلم انها بمثل هذه الجودة. أريد ضعف هذا المبلغ على الأقل.».

لم يتلقَّ ڤيوتي في حياته قط مثل هذا الثناء الصادق، فلم يتردد في نفح العجوز قطعتين ذهبيتين بدلاً من قطعة واحدة، وترك المكان. حتى إذا ابتعد قليلاً أحس برجل يمسك بكمه. وعندما التفت إليه ألفاه عاملاً، يرفع قبعته ويحييه قائلاً:

«سيدي، لقد دفعت كثيراً لقاء هذه الكمان؛ ولما كنت أنا من صنعها، فبوسعي تزويدك بقدر ما تشاء لقاء ستة فرنكات عن الواحدة.»».

والڤيولا أكبر حجماً من الڤايولين بقليل. ظهرت إلى الوجود في شمال إيطاليا في حدود ١٥٣٥، وهي نفس مرحلة ظهور الڤايولين والتشيلو، وإن كانت جذور الڤايولين أقدمها جميعاً. وعلى العموم تتسم الڤيولا بمواصفات نغمية أكثر عتمة وأدفأ وأغنى في مقابل المواصفات الصوتية الأخف، والأكثر إشراقاً، في الڤايولين. ويبدو صوت الڤيولا مبطناً، وأكثر رخامة، وفي أحيان أقرب إلى أن يكون مكبوتاً.

وكان هايدن (١٧٣٢ ـ ١٨٠٩) يدرك أهمية الڤيولا غير المعترف بها. ثم فطن Weber إلى اللون النغمي للڤيولا. وعزف مندلسون على الڤيولا. وأعطى شومان للڤيولا أهمية في مؤلفاته. ويقول برليوز: «من بين جميع آلات الأوركسترا، كانت الڤيولا بمزاياها الممتازة مهملة، مع أنها لا تقل روعة عن الڤايولين، وصوت أوتارها السفلى معبر تماماً، وأنغامها العليا تتسم بنبرتها الحزينة المستحبة، وصوتها على العموم، ينزع إلى الكآبة بعمق، ويختلف عن نظيره في الآلات الوترية الأخرى». وتحدث برليوز عن «المعاملة غير العادلة لهذه الآلة النبيلة»، مشيراً إلى أن عازفي الڤيولا كان اختيارهم يتم من بين عازفي الڤايولين المرفوضين. وكانت سمفونيته الشهيرة (هرالد في إيطاليا) التي كتبها لباغانيني ـ الذي لم يعزفها ـ أول عمل رومانتيكي مهم ألف للڤيولا والأوركسترا. وكان برامز (١٨٣٣ – ١٨٩٧) يعزف على الڤيولا، وكذلك دڤوجاك (١٨٤١ ـ ١٩٠٤). وعند ريكارد شتراوس (١٨٦٤ ـ ١٩٤٩) أدت الڤيولا دور سانشو، في حين أدى التشيلو دور دون كيشوت.

وعن «لغة» التشيلو يتحدث پابلو كازالس (١٨٧٦ ـ ١٩٧٣) بوجد يجعلك تشعر أن هذه الآلة، كما الكمان، لها لغة إنسانية عذبة لا مثيل لها:

«عندما استمعت إلى التشيلو لأول مرة [كان عمره أحد عشر عاماً]، شعرت أنها شيء جديد تماماً. ومن اللحظة التي استمعت فيها إلى صوتها ذهلت. شعرت كأنني عاجز عن التنفس. كان هناك شيء حي، وعذب، وإنساني ـ نعم إنساني إلى درجة كبيرة، في صوت هذه الآلة. لم يسبق لي أن سمعت صوتاً جميلاً كهذا من قبل. شعرت كأن تياراً كهربائياً سرى في جسدي.»».

ولعل سحر هذه الآلة يكمن في صوتها المخملي، الوقور، الذي يذكرنا بآلة الڤيول، لكن مع فارق سنتطرق إليه. وقد تحرر التشيلو من دوره كآلة جهيرة bass منذ العقود الأخيرة من القرن السابع عشر. وأعطى العامل الزخرفي في السوناتا الباروكية (مرحلة ڤيڤالدي ـ سكارلاتي ـ هاندل ـ باخ) صوتاً مستقلاً لآلة التشيلو، وبالتالي تحقق لها مركز مساوٍ

للآلات الأخرى في موسيقى الحجرة. بدأت هذه العملية على يد عازف التشيلو في كنيسة بيترونيو في بولونيا (الإيطالية). وكان دومنيكو غابرييلي (حوالى ١٦٧٥) ودومنيكو غالي (١٦٩١) من أقدم من وضع مؤلفات لهذه الآلة. ومن أقدم الكونشرتات المؤلفة لآلة التشيلو كانت تأليف ڤيڤالدي، وتارتيني، إلخ. وبدأ غابرييلي تقليد مصاحبة الغناء على التشيلو، ثم تعزز ذلك على نحو تام في أوراتوريات هاندل الآسرة، وكانتاتات باخ. وكانت متتاليات باخ الست أول المؤلفات على آلة التشيلو المنفردة التي كتبت من قبل غير عازف على هذه الآلة، وهي رائعة في أبعادها التقنية والموسيقية. وقد ألفت السادسة لآلة لها خمسة أوتار (بدل الأربعة التقليدية). ويعتقد الآن أن هايدن ألف خمس كونشرتات على آلة التشيلو، اكتشفت إحداها في پراغ في ١٩٦١. واستجابة إلى ولع فردريك ڤلهلم الثاني بهذه الآلة، ألّف موتسارت ثلاث رباعيات مع دور مهم للتشيلو، أهداها إلى الملك. كما أهدى هايدن، وبوكريني، وبيتهوڤن، مؤلفات على هذه الآلة إلى الملك نفسه. وفي رباعيات بيتهوڤن الأخيرة جعل التفوق المطلق للمنطق الموسيقي على طاقة الآلة الأجزاء المخصصة لها صعبة إلى درجة استثنائية. ومن بين أهم المؤلفات المخصصة لهذه الآلة على الإطلاق، تقريباً، كونشرتو التشيلو لدڤوجاك. ولعل من أعذب الكوكتيلات الموسيقية، الجمع بين التشيلو والغيتار، حيث ينساب صوت الآلة الأولى بوقاره الحزين المؤثر مع توقيعات الغيتار بنبضاتها الآسرة. وإذا دخلت آلة ثالثة على الخط، فقد يصبح مثل هذا الكوكتيل أكثر عذوبة، على نحو ما فعل پاغانيني في ثلاثية ألّفها للغيتار، والڤيولا، والتشيلو. وقد اشترك في عزفها هو (على الڤيولا)، ومندلسون (على الغيتار)، ولندلي (على التشيلو)، في لندن في ١٨٣٣.

ننتقل الآن الى الڤيول، الذي يعتبر من الآلات المنقرضة، ثم أعيد إليه الاعتبار حديثاً. وللتعريف بالڤيول نقول إنه آلة تعزف بالقوس، وعلى عنقها عتب (وهي الخطوط الأفقية التي توضع على رقبة بعض الآلات الموسيقية، كالعود والغيتار، لتحديد موضع ضغط أصابع اليد اليسرى على الوتر في أثناء العزف)، وغالباً ما يعزف عليها بوضعها إلى أسفل في الحضن أو بين الساقين. ظهرت في أوروبا في أواخر القرن الخامس عشر، ثم أصبحت إحدى أشهر آلات عصر النهضة والفترة الباروكية (١٦٠٠ ـ ١٧٥٠)، واستعملت كثيراً في موسيقى المجموعة. وكآلة منفردة ظلت تزدهر حتى منتصف القرن الثامن عشر.

ولا بد من الإشارة إلى أن هذه الآلة تختلف في تفاصيل شكلها، وأشياء أخرى، عن الكمان وبقية العائلة الكمانية، بما في ذلك التشيلو الذي يشبه الڤيول، بكتفي هذه الآلة الأخيرة، أي الڤيول، المنحدرين، وظهرها المسطح وليس المحدب، والفتحتين على غرار "C" بدلاً من "f" في عائلة الكمان. وقد ميز الإيطاليون بين الآلتين في تسمية آلة الڤيول

بأنها viola da gamba (التي تسند إلى ساق العازف) ؛ أما الڤايولين فكانت تدعى viola da braccio (التي تمسك بالذراع، أي التي تسند إلى الكتف).

وهذا التقليد في عزف الڤيول أخذ من العرب؛ فقد جاء في كتاب (التشيلو) لوليم پليث أن آلات الڤيولا التي يعزف عليها عند إسنادها إلى الساق منحدرة من «العود المكّي». وهناك فروق أخرى: في عدد ودوزنة الأوتار، وفي شكل الصندوق الصوتي. ففي حين كانت الكمان القديمة تشتمل على ثلاثة أو أربعة أوتار، وتُدوزن بالخامسات (أي بين وتر وآخر خمس مسافات صوتية)، فإن الڤيولا (كالعود) كان له خمسة أوتار أو ستة، ويُدوزن بالرابعات، مع ثالثة في الوسط. وفي حين كان شكل الكمان مصمماً في القرن الثاني عشر أو الثالث عشر على هيئة العدد 8 (الغربي)، أو دائرتين متقاطعتين، فإن الڤيولا داغامبا، في أشكالها الأقدم، تبدو متطورة عن العود مع تخصّرين قوسيين من الجانبين لتيسير عملية العزف بالقوس عليها، وظهر مسطح لتيسير مسكها، مع أن بعض الصور القديمة تظهر فيها هذه الآلات محدبة الظهر كالعود. لهذا كانت هذه الآلات الأخيرة تصنف تحت اسم «الأعواد».

لكن ما هي أهمية وجود أو عدم وجود العتبات في الآلة الموسيقية؟ الظاهر أن هناك فرقاً كبيراً في الحالتين، ويعكس هذا الفرق العقلية الشرقية والعقلية الغربية في العزف. لكننا سنقف على آراء متباينة بشأن العتبات، تتراوح بين التقييم الإيجابي والسلبي لها. فقد جاء في كتاب وليم پليث حول أهمية العتبات في رقبة الآلة الوترية:

«عندما يعزف العازف على آلة معتّبة كالڤيول، فإن نوطة الوتر تُحدَّد بوضع الإصبع خلف العتب قليلاً لكي ينشدَّ (يتوتر) الوتر بقوة فوق العتب؛ وبالتالي فليس الإصبع، بل العتب هو الذي يحدد نوطة الوتر ويعطي النغمة. والصوت الناجم عن هذه الطريقة في العزف بارد، وواضح، ودقيق، وإلى حد ما مجرد (لا ينطوي على تعبير ذاتي). أما الآلات الكمانية، الخالية من العتب، التي تصدر أصواتها عن طريق الإحتكاك المباشر للإصبع بالوتر في نقطة تحديد النوطة، فيكون صوتها بصورة عامة أكثر دفئاً، وشخصية، ورهافة في أداء الظلال الدقيقة من الفوارق في النغم، وتمتلك مزيداً من مزايا الصوت البشري. وهكذا، في الإطار الصوتي، فإن الفرق بين الآلات المعتّبة وغير المعتّبة يبدو جوهرياً، وكانت له اعتبارات مهمة على مرور الزمن، مما جاء لغير صالح آلات الڤيول.

إن الآلة الموسيقية المعتّبة، هي بصورة لا مفر منها، آلة ذات درجات صوتية ثابتة، لأن العازف لا يستطيع تغيير درجة الصوت إلا قليلاً، ما دامت قد تحددت بالأعتاب.

وقد قام عازفو لوحات المفاتيح (آلات مثل البيانو مثلاً) ممن شغلت بالهم مشاكل الآلة

ذات الدرجات الصوتية الثابتة، بتجارب كثيرة لأجل «تعديل» درجات النغم في آلاتهم لكي يتجنبوا الضربات الخشنة في العزف، التي تتأتى عن الكوما الفيثاغورية. وبدون التعديل tempering ، فإن الآلة التي تمت دوزنتها بمقام معين يمكن أن تصبح خارجة عن الدوزنة بصورة صارخة في مقام آخر بعيد عنه، لكنْ عند القيام بعملية «خداع» طفيفة، فإن عازف لوحة المفاتيح يستطيع أن يوزع العزف في الكوما الفيثاغورية على مدى العديد من الأوكتاڤات. وهكذا كان التعديل وسيلة لـ «تجزئة أو تحصيص الفوارق»، أو عملية توفيقية من أجل تلطيف الفوارق النغمية غير المريحة. (وكان الكلاڤير المعدل لباخ محاولة للبرهنة على أن الآلة «المعدّلة» بوسعها أن تؤدي أصواتها في كل المفاتيح الأربعة والعشرين دون مشاكل نغمية).

لكن هذا الحل متعذر في الآلات المعتّبة، وممكن في الآلات الكمانية. وهذا هو سر «انقراض» الآلات المعتبة في الموسيقى الغربية، وبقاء الآلات غير المعتبة، مع أننا بتنا نشهد في أيامنا هذه، منذ الحرب العالمية الثانية، عودة إلى الآلات المعتبة أيضاً، لأسباب تتعلق بعزف المقطوعات المؤلفة لها، ولتأليف معزوفات جديدة عليها».

ثم نقف في معجم Grove الموسيقي (الموسوعي)، على رأي آخر مغاير لهذا الرأي بشأن آلة الڤيول وعتباتها:

«بسبب من خفة وزن الڤيول ومحدودية التوتر نسبياً في أوتاره يعتبر الڤيول آلة رنينية إلى حد كبير، ويستجيب على الفور لأدنى لمسة من القوس عند العزف عليه. وصوته هادىء لكن له طابعاً مزمارياً، ثاقباً أو حاداً، متميزاً، يجعل منه آلة مثالية للعزف البوليفوني (تعدد الأصوات في آن واحد)، حيث يكون لنسيجه الصوتي نقاوة لا مثيل لها. لهذا يصلح الڤيول للموسيقى الجادة غير الراقصة، وذلك بسبب صوته الإنطوائي.

إن البعد الرنيني في الڤيول يكمن أيضاً في طريقة استفادة اليد اليسرى (أصابعها) من العتبات (على رقبة الآلة). فحين يضغط الاصبع على الوتر بقوة مباشرة خلف العتب سيصدر عنه تأثير يشبه صوت الوتر الطليق.

وتتأتى تقنية اجتراح الرنين ـ فضلاً عن القدرة على أداء المقاطع السريعة ـ من استعمال «المسكات»، عندما يوضع كل إصبع خلف العتب، ويبقى على وضعه حتى بعد عزف النغمة، إلى أن يحين دور انتقاله إلى موضع آخر. هذه التقنية تمكّن الآلة، كما يقول كريستوفر سمپسون، من «مواصلة صوت النغمة بعد أن يتركها القوس». إن الظاهرة المتأتية من كون العتبات تضمن استقرار النغمية، تمكّن اليد اليسرى من اتخاذ مواضع متعددة أكثر مما يتاح لها في الآلات غير المعتّبة كالكمان أو التشيلو».

ولنتذكر أن الڤيول هو سليل العود، مع أنه يُعزف بالقوس، لذلك نجد أن معظم عازفي

الڤيول الأوائل بدأوا حياتهم الموسيقية بالعزف على العود. وفي ١٦٨٥ انقسم عازفو الڤيول إلى مدرستين وتبودلت رسائل قارصة بينهم: المحافظون التزموا بتراث عازفي العود وفضلوا وضعية اليد اليسرى حيث يكون الإبهام مقابل السبّابة؛ في حين كانت المدرسة التقدمية، التي استمرت حتى القرن الثامن عشر، تفضل استعمال الإبهام بحيث يقابل الإصبع الوسطى، وهي طريقة مفيدة للامتدادات وعزف المركبات الصوتية (الهارمونية).

وكدليل على تراجع الڤيول وتقدم التشيلو، نشر الموسيقي البريطاني كريستوفر سمپسون في عام ١٦٥٩، في كتابه Division Violist ، صورتين ممكنتين للڤيول، وأكد لقرائه على أن الأولى ـ الصورة اليسرى وهي مطابقة لصورة التشيلو ـ هي الأفضل، لأنها متفوقة في صوتها.

البيانو؟ يقول سدني هاريسون في مستهل كتابه عن البيانو: «كل طفل يعرف أن أهم الإختراعات في العالم الحديث هي، طبعاً، المكائن: الماكنة البخارية، ماكنة الإحتراق الذاتي، الصاروخ، أو ربما الراديو، والتلفزيون، والكمبيوتر، وقد لا يجرؤ سوى طفل نادر على الإشارة إلى أن البيانو إنما هو اختراع مهم.».

منذ سنوات وأنا مسكون بموسيقى البيانو، أكاد أنقطع إليها فقط، إلى حد الرغبة في سماع العديد من المقطوعات الموسيقية الأخرى (الأوركسترالية، والمؤلفة لآلة موسيقية أخرى غير البيانو) مكيفة للبيانو. فلشد ما استمتعت قبل أيام بسماع شهرزاد ريمسكي ـ كورساكوڤ تعزف على آلتي بيانو. وأود أيضاً أن أستمع إلى صيغة مكيفة للبيانو لمقطوعة ديبوسي (قيلولة الفون)، بعد أن قرأت الكلمات الآتية عنها بقلم جورج كوپلاند:

«أعربت له (لديبوسي) عن رغبتي في أداء بعض مقطوعاته الأوركسترالية على البيانو، تلك المقطوعات التي كنت أشعر أنها تصلح بصورة أساسية للبيانو. فكان ردّ فعله في بادىء الأمر متردداً، لكنه ما لبث أن أعلن عن موافقته، وأعجب تماماً بالنتيجة. لقد أعجب بصورة خاصة بأدائي الخاص لقيلولة الفون على البيانو، متفقاً معي على أن العزف الأوركسترالي، الذي يتناول عدة آلات، تخلخل في اطار مسيرة مقاطع التراجيديا (في القصيدة). كان أداء هذه المقطوعة على البيانو، يبدو لي دائماً، أحب إليّ من جميع مؤلفاته الموسيقية وأكثرها ديبوسيةً وأثيريةً، بما ينطوي عليه من حس رهيب بالقدم، مترجم إلى لغة الأصوات، ذلك الإحساس الشهواني الذي تتسم به القصيدة...» (المقطوعة بالأصل ألفها ديبوسي من وحي قصيدة لستيفان ملارميه بهذا العنوان).

وهذا يجعلني أتذكر الناقد البريطاني Neville Cardus في قوله: «لو عشت ثانية، لآثرت

أن أكون عازف بيانو، لأن البيانو هو الآلة الكاملة. فلو كنت مغنياً، لتعيّن عليّ أن يكون لي مصاحب [على آلة موسيقية]. ولو كنت عازف كمان، لانبغى أن يكون لديّ مصاحب أو أوركسترا، أو أن أكون أحد أعضاء عازفي رباعية. لكنني، لو كنت عازف بيانو، لكان بوسعي أن أعزف كل أنواع الموسيقى، من كافة المراحل. حتى أنني أستطيع أن أمتع نفسي بعزف تريستان [لفاغنر] مكيّفة للبيانو.».

لكن أي شيء هو البيانو؟ وبماذا يتميز صوته؟ وما هي أهمية طاقته الموسيقية التعبيرية؟ ولماذا اعتبر ـ بحق ـ سيد الآلات الموسيقية على الإطلاق؟ وما المقصود بـ «عقلية» البيانو، أو عقلية الآلة المفاتحية المعدّلة؟

كلمة بيانو هي اختصار للكلمة المركبة piano Forte الإيطالية؛ وهذه الأخيرة مؤلفة من المقطعين piano ويعني (ناعم، هادىء)، وforte (قوي). ويراد بالكلمة المركبة أن هذه الآلة تستطيع أن تجترح أصواتاً قوية وخافتة، حسب الرغبة (أي حسب قوة الضرب على مفاتيحها)، في الوقت الذي كانت الآلات المماثلة السابقة تعطي أصواتاً متساوية في الشدة. إن جهارة الصوت في الأورغن أو الهارپسيكورد تحددها تفاصيل بنية الآلة الداخلية كضغط الريح أو مرونة الريشة. لكن مهما استعملت من قوة في ضغطك، فإنك لا تستطيع تغيير هذه الجهارة. إن الشعور بمحدودية الأورغن والهارپسيكورد والكلاڤيكورد اقتضى ابتكار آلة أكثر كفاءة في التحكم بارتفاع أو خفوت الصوت.. هذه الأفكار، وغيرها، طرأت على أذهان هُواة إيطاليين اجتمعوا في پالاتسو باردي في فلورنسا قُبيل ختام القرن السادس عشر، وراحوًا يفكرون في إمكان إحياء الدراما الكلاسيكية وفق القواعد الإغريقية التراجيدية، التي آلت إلى ابتكار الكانتاتا Cantata (وهي أغنية دنيوية على طريقة الإلقاء الملحون الخطابي تصاحبها آلة منفردة) وبذلك حصل منعطف في عالم الموسيقى الغربية. وبرزت أهمية التنبير الموسيقي (أي التوكيد على بعض النغمات). ولوحظ أن الجانب العاطفي في العبارة الموسيقية يمكن التشديد عليه، كما هو الحال في البيت الشعري، وذلك من خلال التحكم بصوت النغمات. ولم يكن الهارپسيكورد ولا الأورغن قادرين على هذه الطريقة في التحكم بالصوت. لكن ڤنتشنزو غاليلي (أبا غاليلو غاليلي) الذي كان أحد الأشخاص الذين حضروا اجتماعات پالاتسو باردي في فلورنسا، أشار إلى أن مثل هذه الآلة كانت وُجدت حتى قبل تأريخ اجتماعهم.

من جهة أخرى كان لتحسين صناعة الآلات الكمانية في إيطاليا، وتقدم المدرسة الإيطالية في العزف على هذه الآلات دور في توجيه الإهتمام نحو تطوير الآلات المفاتيحية. إن التفنن في أداء وغناء النوطة الذي يمكن تحقيقه بيسر بواسطة القوس على الآلات الوترية بات مطلوباً لآلة الهارپسيكورد أيضاً. وجرت محاولة لتطوير هذه الآلة الأخيرة

بحيث تعزف أوتارها بالقوس على غرار الڤيول، على يد Hans Haiden من نورمبورغ في ١٥٧٠. لكن هذه المحاولة وغيرها لم تحقق المطلوب إلى أن وفّق بارتولوميو كريستوفوري في تحقيق هذه الرغبة عن طريق لف مطارق الآلة المفاتيحية التي تضرب الأوتار عند العزف، باللباد؛ وكان ذلك في حدود عام ١٧٠٩. ثم تلقف غوتفريد سلبرمان، صانع آلات الأورغن في ألمانيا، فكرة كريستوفوري، وقام في ١٧٢٦ بصنع آلتي بيانو قدمهما إلى باخ، الذي لم يُعجب بهما، وربما آل ذلك إلى مزيد من التحسينات. وفي ١٧٤٧، زار باخ بلاط فردريك الكبير في پوتسدام وعزف على آلة بيانو من صنع سلبرمان. لكن ابنه يوهان كريستوف باخ، وكليمنتي، لعبا دوراً في توجيه الإهتمام نحو هذه الآلة من خلال التعليمات التي وضعها كل منهما في طريقة العزف عليها. وفي ١٧٧٣ ألّف كليمنتي السوناتا الشهيرة رقم ٢، التي اعتبرت أول مقطوعة موسيقية أُلِّفت بأسلوب ملائم كلياً للبيانو كآلة تختلف عن الهارپسيكورد على نحو واضح. وفي ١٧٩٩ نشر بيتهوڤن أول مؤلفاته للبيانو بصفتها مستقلة عن الهارپسيكورد، بعد أن نشر سوناتاته الثمان الأولى لتعزف على «الكلاڤسان، أي الهارپسيكورد، أو البيانو». ولم يعدْ همُّ مؤلفي موسيقى الآلات المفاتيحية ينحصر في التعابير الديناميكية (القوة والخفوت) فحسب، بل اللون النغمي أيضاً وإمكانات آلات الأوركسترا نفسها. ويتضح هذا في محاولة تقليد آلات كالهورن، والترومپيت، والطبل، وبعض الآلات الهوائية الخشبية. فبات بوسع البيانو اجتراح أصوات كالرعد، وما إلى ذلك.

ومن مزايا البيانو الأخرى أن لكل نوطة ثلاثة أوتار، ما عدا النوطات السفلى حيث يوجد لكل منها وتر قوي كالحبل يعطي صوتاً أشبه بصوت الجرس، والنوطات العليا حيث لا أهمية للرنين. لكن من أهم مزايا البيانو أن مطارقه التي تضرب الأوتار عند العزف على مفاتيحه ـ البيض والسود ـ مغلّفة باللباد، كما مر بنا. وهذا هو سرّ لا معدنية الصوت، إذا جاز القول. أما إذا شاء العازف «تعزيز» sustain أو إطالة الصوت، فإن ذلك يتم باستعمال الدوّاسة اليمنى (عند القدم). أما إذا أراد كظم الصوت بما يورث انطباعاً بالنعومة، فإنه يستعمل الدواسة الأخرى. وبكلمة أخرى، إذا كان المطلوب الضرب على وتر واحد من أوتار النوطة، استعملت الدواسة (الناعمة). أما عدم استعمال الدواسة فيعني العزف على الأوتار الثلاثة. هذا إلى أن شدة أو رقة الضرب على المفاتيح يعطي للصوت دينامية مختلفة. (ينظر بهذا انتوني بيرغس في مقدمته لكتاب هلدبرانت عن البيانو) وسنعود إلى حديث الدواسة، التي يبدو أن لها أهمية كبيرة في آلة البيانو.

وتتوقف طبيعة الأنغام الموسيقية في أي بيانو على نوعية وتوتر الأوتار، واللوحة المصوّتة (وهي لوحة خشبية رقيقة يكون موضعها خلف الأوتار في البيانو العمودي

وتحتها في البيانو الكبير، لتزيد الصوت المنبعث منها وضوحاً وجهارة)، والمطارق والمادة التي تغلّف بها، والبنية الكاملة للإطار المعدني، والصندوق الخشبي للآلة. ومع ذلك، فإن أكثرها أهمية هي اللوحة المصوتة، التي يشبه دورها دور الصندوق الصوتي (أو جسد) الكمان، فبدونها يصبح صوت الآلة واهناً وحاداً جداً.

وتصنع اللوحة المصوتة من الصنوبر الروماني (نسبة إلى رومانيا)، والراتنجية النرويجية، التي تعرف أيضاً بالصنوبر السويسري، والتنوب الفضي. ويتم اختيار خشب اللوحة المصوتة من الأشجار التي تنمو باستقامة وتتعرض إلى القليل من ضوء الشمس في وسط الغابة.

ثم إن تطور أو تحسين صناعة البيانو لعب دوراً في تحسين صوت البيانو وبلوغه درجة الكمال. يتحدث كُورت بلاوكوپف في كتابه (الحياة الموسيقية في مجتمع متغير) عن تعامل فرانز لست (١٨١١ ـ ١٨٨٦) مع البيانو الذي يعكس العلاقة بين بنية الآلة ومحاولة التوصل إلى صوت مثالي لها. ويقول: نادراً ما كانت هناك علاقة بين الصناعة الإقتصادية (في هذه الحالة، صناعة الحديد) والعامل التقني (العزف على البيانو) الذي انعكس في أسلوب العزف والتأليف.

فقد كان للتحسينات التي جرت على صناعة البيانو في ثلاثينات القرن الماضي أثره على نوعية العزف، وبالتالي التأليف أيضاً. وذلك بفضل استعماله إطار من الحديد المسبوك الذي يوفر إمكانية أكبر لشد الأوتار ولتقوية الصوت، وغير ذلك. (ص٥٨) ولهذا كان هكتور برليوز يغبط فرانز لسْت لأنه كان يتعامل مع آلة جمّة الإمكانات، نعني بها البيانو. فقد قال له: «أنت تستطيعَ... أن تقول: أنا الأوركسترا! أنا الجوقة الغنائية! وكذلك، أنا المايسترو!» وينعكس هذا في مقدرة لسْت المذهلة على عزف أية موسيقى تقريباً على البيانو؛ وخير مثال على ذلك أنه حوّل السمفونية الفانتازية لبرليوز، ببنائها الأوركسترالي المذهل، إلى البيانو. وبهذا الصدد يقول لست:

«في رأيي أن البيانو هو الآلة الأولى في عالم الآلات التراتبي. وهو مدين في ذلك إلى الطاقة الهارمونية التي يتمتع بها من دون بقية الآلات... ففي أوكتاڤاته السبع، بوسعه أن يعوض عن أوركسترا بكاملها، وتكفي أصابعنا العشر لاجتراح الهارمونيات التي تصدر عن مجموعة من مئة عازف.».

وكان البيانو النمساوي أخف، مع جرْس أقل طنينية، من البيانو الإنكليزي. وكان عزف موتسارت متماشياً مع البيانو النمساوي. لكن بيتهوڤن استعمل البيانو الإنكليزي الملائم لعزفه القوي والديناميكي. وكان هو أول من استثمر استعمال الدوّاسة المديمة (للأصوات). وتبعه في ذلك شوبرت، وشومان، وشوپان، ومندلسون. أما جون فيلد

الإيرلندي الذي تتلمذ على يد كليمنتي، فقد ابتكر ما يسمى «باللمسة الغنائية» في العزف المتسق Legato، وكان أول من ابتكر «الليليات» Nocturnes التي تأثر بها شوپان، الذي فتح عزفه وتأليفه آفاقاً جديدة في «اللون النغمي». أما فرانز لسْت فكان أول العازفين الذين تمتعوا بكاريزما هائلة، حيث ضارعت تقنيته في العزف پَاغانيني، وفتح الطريق نحو تجاريب ديبوسي ورواقيل الهارمونية، وحتى نحو نزعة ستراڤنسكي وبارتوك في استعمال البيانو لغرض يذكّر بآلات النقر.

ويعتبر البيانو آلة الرومانسية بحق. ولئن كان الهارپسيكورد الكساندر پوپ الموسيقى، فالبيانو بايرونها، كما يقول أنتوني بيرغس. البيانو والحالة هذه آلة البطولة، وقد ظهر في عصر البطولات. وفي هذا الإطار يرى إدوارد دينت Dent في دراسته المنشورة في ١٩١٦ عن تأثير البيانو في الموسيقى الحديثة، أن البيانو هو الآلة النموذجية للحركة الرومانسية. ذلك أنه لما كانت الحركة الرومانسية تؤكد على شاعرية الخواطر وتداعيها، فقد وجدت في البيانو الآلة الفريدة بين الآلات الموسيقية القادرة على التعبير عن هذه المشاعر. وكان فرانز لسْت البطل الرومانسي الكبير لآلة البيانو. كعازف، كان من بين أعظم إن لم يكن أعظم عَازفي البيانو على الإطلاق. وإذا كان شوپان قطع شوطاً بعيداً في طريقة العزف على البيانو، فإن لسْت ذهب أبعد من ذلك. كانت له يدان استثنائيتان، وتروي الأساطير عن قوة سيطرتهَ عليهما (كأنْ يضع عليهما قدحين مليئين ماءً ويعزف بهما حتى الفقرات السريعة جداً دون أن تراق قطرة.) وما من شيء عند لسْت لا يمكن التعبير عنه بلغة البيانو، إلى حد أنه كيّف مؤلفات موسيقية أوركسترالية هَائلة لتعزف على البيانو، بما في ذلك مؤلفات لباخ، وجميع سمفونيات بيتهوڤن، ومؤلفات لبرليوز، وبلّيني، وپاغانيني، وروسيني، وفاغنر، الخ. وعثر لست، وكذلك شوپان، في أصوات البيانو، على إمكانات جديدة للموسيقى الرومانسية عموماً، وحتى ما بعدها، لا سيما عند لست الذي كانت محاولاته في التأليف إرهاصاً للاتوافقية سكريابين (١٨٧٢ ـ ١٩١٥)، والمركبات الصوتية من النوطات الكاملة عند ديبوسي. ومع ديبوسي أصبح البيانو آلة «انطباعية» ~~بشفافية وضبابية انغامه. ونرى هنا أن نعود إلى الحديث عن~~ الدوّاسة.

الدوّاسة؟ روح البيانو التي تم اكتشافها في مرحلة لاحقة؟

وتعتبر بمثابة ثورة كوپرنيكية في تأريخ البيانو؟ إلى حد أن ديتر هلدبرانت لا يتردد في القول «إن البيانو، صفوة القول، هو آلة موسيقية يُعزف عليها ليس بالأنامل، ولا بالذراعين، ولا بجذع الإنسان الأعلى، ولا حتى بالأذن (كما زعم Gieseking وآخرون)، بل بالقدم!».

لكن عن أية دوّاسة يتحدثون؟ فللبيانو دوّاستان، وأحياناً أكثر. هل يتحدثون عن اليمنى؟ التي تدعى sustaining pedal، أي المعزِّزة أو المديمة، لأنها تأخذ بأيدي هُواة الفنون المنافحين، على حد قول هلدبرانت. ذلك أن حسن استعمال الدواسة المديمة من شأنه أن يُحيل أبأس عزف إلى أداء متسق عذب. لكن حذار، فالدواسة اليمنى لا تخلق عازفاً ممتازاً ما لم يكن بارعاً في العزف وعارفاً كيفية استعمالها! فأدولف كُولاك يبدأ كتابه (استيطيقا العزف على البيانو) بالحديث عن ثلاث وظائف للدواسة: (١) تيسير الترخيم بين النوطات، (٢) مضاعفة عدد النوطات التي تؤدى في أي وقت، (٣) تشديد حدة الصوت، ثم ينتقل إلى الوظيفة الرابعة، وبالذات «إضفاء بُعد شاعري للمقطوعة».

لكن هذه الوظيفة الرابعة، أو ربما كلها، لم تكن كذلك في بداية ابتكار الدواسة أو الدواسات. في البدء كان دور الدواسة إضافة «أرضية» وليست «أثيرية»، إذا جاز القول. ففي الأصناف القديمة من آلات البيانو كانت الدواسة تستعمل مثلما يستعملها فنانو الشوارع في العزف على ست آلات موسيقية في آن واحد. على أن الغرض الرئيسي لإدخال الدوّاسة إلى البيانو في حدود عام ١٨٠٠ كان محاولة لتقليد الموسيقى التركية، بطابعها المتميز بجوقة من آلات النقر والإيقاع. كان لإضافة الآلات الموسيقية التركية إلى الموسيقى العسكرية الغربية تأثير كبير على الموسيقى في الغرب. وأصبح الطبل الجهير، والمثلث، والصناجات جزءاً لا يتجزأ ليس فقط من الموسيقى العسكرية بل والموسيقى الراقصة. وقبل ذلك جرت محاولات لإدخال الموسيقى التركية: دوّاسة الطبل التي أضيفت إلى الأورغن في كنيسة القديس نيكولاس في ديبتفورد، وفي كاتدرائية سالزبوري في ١٧١٠. واستعمل هاندل النقاريات Kettle - Drums في إحدى مؤلفاته في ١٧٤٣. وألّف ليوپولد موتسارت (والد ڤولفغانغ موتسارت) مقطوعة على الطريقة التركية، وكذلك ألف ابنه موتسارت روندو على الطريقة التركية. ودخلت الموسيقى التركية في فرق الموسيقى الراقصة، وكانت إضافة ملموسة في رقصة الڤالس. وبالتالي يمكن القول ان دواسة الباسون bassoon pedal والموسيقى الانكشارية كانت إضافة ضرورية تقريباً إلى البيانو في تلك المرحلة (ينظر بهذا كتاب روزاموند هاردنغ عن البيانو).

لكن الدواسة لم تصبح بمثابة «روح البيانو» إلاّ بعد النصف الأول من القرن التاسع عشر، عندما أهملت الإضافات الغريبة (الأجراس، والصناجات، والطبول الصغيرة، الخ). أي بعد أن تم التركيز على الصوت الخاص للبيانو المتميز برنينيته الفريدة، حيث بات استعمال الدواسة يضفي ميلودية أكثر مما لو كان العزف بدونها. أما استعمال الدواستين في آن واحد فتتمخض عنه حالة من الرقة لا مثيل لها: «إن الطابع الرقيق، الضبابي للصوت... يضفي على المقطع الميلانخولي بُعداً أكثر تأملاً وذاتية، والمقطع المرح أكثر

حلاوة، والمقطع الهادىء أكثر أثيرية...» كما يقول كُولاك.

وفي البيانو يلعب الصمت دوراً مهماً وحساساً أيضاً. فإذا كانت المعجزة الكبرى للبيانو تكمن في صوته، فإن المعجزة الكبرى الأخرى فيه هي في صمته. فكل نغمة تُجترح إنما تأتي بعد تأمل يراعى فيه عنصر الصمت أيضاً.

ويأتي في المقام الأول الموسيقيون الذين تقترن اسماؤهم بموسيقى البيانو كمبدعين ومطورين، بيتهوڤن، وفرانز لست، وفردريك شوپان، وكلود ديبوسي. لكن بيانو موتسارت له شفافيته وعذوبته. ومؤلفاته لهذه الآلة تذكّر أحياناً بأصوات الترومپيت، وأنغام الفلوت العذبة، والأصوات المخلّفة للهورن، وضجيج الأوركسترا بكاملها، إلى جانب الأصوات الساحرة التي تتسم بها آلة البيانو، كما يقول وليم ليزلي سمنر.

ولمؤلفات هايدن المكرسة للبيانو ـ لا سيما سوناتاته ـ ذلك السحر الكتيم الذي لم يكتشف إلاّ حديثاً تقريباً.

وتعتبر مؤلفات بيتهوڤن الموضوعة للبيانو، لا سيما سوناتاته الاثنتان والثلاثون وكونشرتاته الخمس، من مفاخر التراث الموسيقي الغربي برمته، إلى جانب تنويعات بيتهوڤن على لحن ديا بللي التي تعتبر من قمم المؤلفات الموسيقية في بنائها التقني.

ولم يُعترف بشوبرت كواحد من أعظم من ألّفوا للبيانو وواحد من أساتذة السوناتا العظام، إلاّ حديثاً. ونحن مدينون في ذلك إلى أرتور شْنابل [في النمسا]، وفي ألمانيا، إلى ادوارد إيردمان، اللذين مهدا الطريق للأجيال القادمة، بصفتهما عازفين ومدرّسين لامعين، كما يقول الفريد بريندل (عازف البيانو النمساوي).

ويقول وليم ليزلي سمنر عن شوپان: «إن مؤلفاته الموسيقية بمجموعها يمكن جمعها في بضع كراسات صغيرة، لكنها مع ذلك تعتبر إرثاً لا يقدر بثمن من ذخيرة الحضارة الغربية، وكان لها دور كبير في تطوير موسيقى البيانو. من خلاله تم وضع حد للتقليد النمساوي، واستباق العديد من الإتجاهات الحديثة.».

ولم يجترح فرانز لسْت تقنيته الرفيعة لمجرد أن يبهر مستمعيه ويريهم أنه كان يعزف خيراً من منافسيه؛ لقَد أوجد تقنيته لأنه كان قادراً على خلق انطباع جديد وأوركسترالي في البيانو الذي توسع في مداه التعبيري إلى حد لا يمكن مقارنته؛ ويشعر جميع مؤلفي الموسيقى للبيانو ممن جاءوا بعده بدينهم له، كما يقول دَينتْ. على أن الفريد بريندل يرى أن هناك شيئاً متشظياً في مؤلفات لسْت. إن نصوصه الموسيقية، ربما بطبيعتها، غالباً ما تبدو بلا خاتمة. لكن أليست الشظَية هي الشكل الخالص والشرعي للرومانسية؟ عندما تصبح اليوتوپيا الهدف الأساسي، وعندما تكون الغاية احتواء الشيء الذي لا حدود

له، فإن الشكل ينبغي أن يبقى «مفتوحاً» لكي يدخل الذي لا حدود له. ذلك أن الشكل المفتوح يحقق خاتمته في اللانهاية، على حد قول بريندل.

ومضى ديبوسي أبعد في طريقة استعمال شوپان للدوّاسة، وابداع أسلوب التضبيب اللوني الذي يتم تحقيقه عن طريق الذبذبات المتجانسة للأوتار غير المضروبة. وفي موسيقاه هناك تلك الحدود المتدرجة المضببة التي نشاهدها في لوحات الانطباعيين، بل وحتى في لوحات سورا التنقيطية، كما يقول دينت.

وكنت أود أن أتحدث عن القيثار، والغيتار، والسيتار، لكنني أسهبت وأطنبت، وأخشى أن لا يتسع لي صدر مجلتنا العزيزة (الكرمل) أكثر من ذلك؛ فإلى فرصة أخرى. وذلك قبل أن أنتقل إلى الحديث عن لغة الموسيقى، و/أو الميتافيزيقا والموسيقا.

(*) كانت الملكة اليزابيث جالسة أمام آلة السپاينت، تفكر في حديث الضحى مع السير جيمس ميلڤل، الذي كان سفيراً لماري ستيوارت عند اليزابيث. كانت اليزابيث قد سألته عن طراز ملابس ماري، ولون شعرها، وشكلها، وطريقة حياتها. أجابها: «عندما تعود ماري من الصيد، تقضي وقتها في قراءة الكتب التأريخية أو عزف الموسيقى، ذلك أنها تحب العزف على العود والڤرجينال (كالبيانو، بدون قوائم)». وحين سألته اليزابيث: «هل تجيد العزف؟» أجابها: «بالنسبة لملكة، نعم جيداً». وهكذا جلست اليزابيث ظُهر هذا اليوم أمام آلة السپاينت وأخذت تعزف تنويعات لبيرد Bird أو جون بُل Bull على ألحان شعبية. ولم تنتبه إلى السير جيمس واللورد هنسدون اللذين كانا يصغيان بالخفاء. وعندما انتبهت إليهما فجأة توقفت عن العزف وقالت: «لست معتادة على العزف أمام الناس؛ عندما أكون وحيدة أعزف للتغلب على الكآبة.».

مصادر تم الرجوع إليها:

1 - Curt Sachs, The History of Musical Instruments - J. M. Dent and sons Ltd. London, 1968.

2 - Grove Dictionary of Music.

3 - Oxford Dictionary of Music.

4 - E.van der Straeten, The History of The Violin - Da Capo perss - N. Y., 1968.

5 - Sheila M. Nelson, The Violin and The Viola, 1972.

6 - William Pleeth, The Cello - Macdonald, 1982 (London).

7 - Dieter Hilde brandt, A Social History of The Piano.

8 - William Leslie Sumner, The Pianoforte - Macdonald and Jane's. London 1978.

9 - Sidney Harrison, Grand Piano - Faber and faber, London 1976.

10 - Kurt Blaukopf, Musical Life in a Changing Society - Amadeus Press, Portland, Oregon.

11 - Alfred Brendel, Musical Thoughts and After - Thoughts, Robson Books, London 1976.

وظيفة «البداية» في الرواية العربية

شعيب حليفي

«الجملة العتبة هي الجسر القائم بين الصمت والكلام»
جان رايمون

١ ـ تشغل البداية* في الرواية العربية أهمية استراتيجية في فهم آليات تكوّن النص وانفتاحه، كما تشكل دوراً توجيهياً[١] يقود الدلالة من الكثافة والغموض إلى حقول توسع المعنى وتضيئه.

وتأتي، أيضاً، أهمية البداية أو الجملة العتبة من كونها حلقة تواصل بين المؤلف والسارد من جهة وبين المتلقي من جهة ثانية، وعبرها يتم تحديد العديد من المنطلقات الأولية عن الجنس الأدبي وإفضاءاته.

وحينما يتعلق الأمر بالرواية العربية فإن المسألة تشيّد لعالم تأويلي مشبع بالفنية العالية التي يسعى الروائي من خلالها إلى رسم أنفاقه التخييلية، وشدّ القارىء للولوج معه وسبر تلك الخيالات المرفودة بأحداث وشخصيات وأحلام ومجازفات.

البداية الروائية مجازفة وباب يقود المتلقي عبر اللغة السردية والأوصاف إلى عالم

النص الرحيب[٢]، حيث يتشكل البناء وتتفاعل المكونات من أجل تحقيق أدبية النص.

وإذا كانت البداية[٣] هي أعقد أجزاء العمل لأنها واجهته الشفافة التي تدفع القارىء إلى الاقتراب أكثر من النص، فإنها أيضاً خصائص وسمات تساهم في ترتيب اشتغالها الوظيفي، وهي مكونات ساهمت شروط الإبداع الحديث في بلورتها، كما ساهم نضج الوعي النقدي للروائي بتفهمه أن المدخل اللغوي في عملية التواصل مع القارىء والنص عموماً، هي البداية التي ليست عتبة لغوية فقط، بقدر ما هي مدخل ثقافي عام. ذلك «أن الجملة الأولى لمحكي ما، هي دائماً مدخل لفضاء لساني جديد، مدخل للحقل الروائي حيث ينبثق الكلام السردي»[٤] ليعبر جسراً ينقلنا من حالة الصمت إلى وضعية الكلام. من ثمة نلاحظ تعددية البداية، واختلافيتها عند المبدعين وعند الكاتب الواحد الذي يحتفظ في النهاية بخيط رقيق يربط بداياته كلها، ويشكل نسيجها العام؛ هذه التعددية تتجلى في الأبعاد والتراكيب معجماً ودلالةً، وخلق مستويات جديدة ذات حساسية مثلما كانت حدوس العديد من الأدباء وخصوصاً البداية عند راسين، جويس، بروست.. وتيلا، كما هي عند م. برادة، إ. الخراط، ب. طاهر، صنع الله ابراهيم وغيرهم...

فالبداية هي عتبة أولى ـ بعد العنوان ـ للتخييل، وبناء إدراك أولي تتشكل معه أحاسيس وأفق انتظار منسجم أو معدل عن الأفق الذي خلقه العنوان أو اسم المؤلف الحقيقي... هذا الأخير الذي يسم البداية بخلفيته ومواقفه الفكرية وقناعاته السردية والتقنية.

المؤلف وهو يقرر بداية السرد يعني ما سيترتب عن ذلك حتى ولو كان الإنطلاق على لسان حيوان، كما في القصة الطويلة ليحيى الطاهر عبد الله (حكاية على لسان كلب)، أو في (أحلام بقرة) لمحمد الهرادي، أو على لسان شخص فَقَدَ السيطرة على ذاكرته، كما في (دوائر عدم الإمكان) لمجيد طوبيا، أو البداية الحلمية لم آزاد في رواية (الريش) لسليم بركات.

والأكيد أن جل الروايات «الحداثية» تسعى إلى خرق المألوف، خصوصاً على مستوى الطابع الكرونولوجي التقليدي فتجيء البداية، من هذا المنظور، مشهداً سردياً مجتزءاً من الزمن، وبعد ذلك يتم اللجوء إلى الاسترجاع قصد تجسير البداية بما سبقها حتى يتحقق الإنسجام مع أحداث منغرسة في أزمنة عدة لا في زمن واحد.

كما أنها علامة ضوئية تحدد الاتجاه والوعي بالكتابة عند الكاتب، وتبرز من جهة أخرى القلق الذي يساور الروائي بشأن هذه البداية.

ولعل يوسف القعيد في نوم الأغنياء[٥] قد وعى هذه المسألة، كما فطن لها محمد برادة في لعبة النسيان[٦]. بحيث جاءت هذه الأخيرة وكأنها مسودة الكاتب، عارياً أمام قرائه،

يبدي انشغاله وحيرته من البداية التي هي الموجه والمحرك للنص ككل، إذ يعمد الراوي إلى ثلاثة احتمالات للرواية:

ـ الاحتمال الأول، مشروع بداية أول: منذ الآن لم أرها، قلت في نفسي وهم يضعون جسمها الصغير المكفن داخل حفرة القبر، ويهيلون عليها التراب...

ـ الاحتمال الثاني، مشروع بداية ثانٍ: يصعب أن نتحدث عن الأم كل أم تملأ فراغات متعددة...

ـ الاحتمال الثالث، والمأخوذ به: ثم صارت البداية هكذا، يكاد يكون زقاقاً لولا أنه طريق سالكة... يكاد يكون زقاقاً لولا أنه طريق سالكة تفضي بك إلى باب مولاي إدريس.

يجري المؤلف الحقيقي، هنا امتحاناً لرواة ثلاثة، أو للراوي الواحد، لوعيه بأن البداية هي المحدد لمجموع النص. ففي مشروع البداية الأول هناك حضور لزمن (الآن)، وضمير المتكلم، وحدث الموت في لحظة جد مؤثرة، بينما ينصب مشروع البداية الثاني على تعليق عام بضمير «النحن»، يتحدث عن الأم أيضاً، كضرورة، أما البداية الثالثة والتي سيختارها المؤلف لتكون المنطلق الحقيقي، فإنها تؤكد على المكان ـ الطريق وباب مولاي إدريس والنجارين، بالإضافة إلى تكرار جملة كاملة، ومخاطبة الآخر.

تحتفظ كل بداية على حدة، بخصائصها المشار إليها، كما أن البداية الثالثة المتبناة، تأخذ مشروعيتها من مشروعي البداية الأولى والثانية وقد شغلتا وظيفة الإضاءة، كأن الأمر لعبة بين المؤلف والرواة وهم يكشفون مسوداتهم للقارىء. فالكاتب الحقيقي أو المتخيل، كلاهما، يبحث عن بداية ينطلق منها في سرده.

أما يوسف القعيد، فيجعل من البداية شيئاً لا ينتهي إلا بانتهاء روايته بأجزائها الثلاثة.

انطلاقاً من هذه التساؤلات يفضي التحليل إلى نتيجة أولى هي التنوع الخصب للبدايات، وكل موضوع يحدد، في خفاء، بدايته بشكل كبير يفوق تدخل السارد الذي لن يكون ترجماناً لتلك الشروط التي تقتضي من المبدع مسايرتها، وتوجيهها للجهة التي يرتضيها. من ثمة، وفي ضوء هذه الاعتبارات، كان النقد العربي القديم يلح على براعة الاستهلال؛ وشرعيته في النثر تكمن في الأصالة لإثبات الثقة، وهو شرط تحول إلى مقياس، كما شكلت المؤلفات النثرية العربية القديمة مقاييسها، مثل بدايات «ألف ليلة وليلة» و«كليلة ودمنة» والمقامات، والقصص المتضمنة في كتب التاريخ والرحلات، فتطورت البداية حتى باتت تستمد براعتها في انفلاتها من الشروط القديمة، وابتداعها لشروطها المغايرة.

في الخطاب السينمائي أصبحت البداية مجازية واستعارية، مشهد تتضافر من أجله التقنية والفنية، كالصمت والموسيقى المرافقة، والمشاهد القريبة أو البعيدة الموحية وزوايا

الالتقاط. كذلك الأمر بالنسبة لبداية الموسيقى الراقية، والتي تنبني على الإختلاف والإبداع للتأثير، ذلك أن تركيب الآلات الموسيقية، والبحث في زوايا النوتات، صارا سبيلين للوصول الى الخلق الحقيقي للإحساس والتعبير الدراميين.

وعموماً عرفت البداية الفنية تحولات لا تقف عند ما هو كائن، بل صارت تبحث عن التموضع الذي يتوهج داخل نفسية المتلقي كي يجوس مع باقي النص الفني، وهي في ذلك لا تختلف عن النص الأدبي الذي له سمات وخصوصيات تتغيا، بدورها، توليد شعور معين عند المتلقي يؤهله لاستقبال ما سيأتي من أحداث، متخلقة لآليات استجماع انتباه المتلقي، وتمتين تلك البداية «التي تفرض على القارىء الدخول في خرائط توليد المعاني وتأسيس العلاقات الجديدة»(٧)، من أجل نسيج أدبي مغاير يمتلك قدرته وإمكاناته على تجاوز ما هو كلاسيكي. وفي المجال الروائي تخضع البداية للتحولات الفنية عامة. فهي تحاول أن تكون دقيقة تقنياً، وتحقق هذه الازدواجية التي تفضي إلى استدعاءات تميز النص الروائي عن غيره. ذلك أن البداية هي مفتاح لخريطة تساهم في مد القارىء بأدوات وفهم جديدين يتملكهما لاستيلاد الجدة من المعاني، عن طريق التأويل والقراءة المفككة. لهذا كان اختلاف الرواية داخل التعدد يؤسس لبداية مثقلة بالعديد من مكونات الحدث الروائي، تتراكب فيها بوارق ينطوي عليها النص، وعلى تكثيف لغوي يحيل على الزمن شأن بداية (سلستينا): «ولنقل إن داني ظل يجرجر مسدسه معه، في حزامه، أو بين يديه يفركه، طيلة ثماني سنوات. قد يكون مثيراً أو محبطاً أو باعثاً على الشفقة أن تحمل سلاحاً طيلة هذه المدة دون أن يسعفك حظك الفقير في استعماله»(٨).

إنها بداية في شكل خطاب شفوي ـ تبليغي لمعلومة مكثفة تقدم العديد من المكونات التي ستتوسع تفاصيلها. وهو نفس المنحى، بصيغة أخرى، في (وقائع حارة الزعفراني) التي تنطوي على تكثيف لغوي يحيل على الزمان: «مساء السبت أول شعبان، وبعد انتهاء الأسطى عبده مراد من صلاة العشاء بمسجد الحسين، وحضور الاحتفال الديني الذي تقيمه الإذاعة بمناسبة عدة شعبان...(٩)».

ففي هذه البداية، ملخص للعديد من الأحداث، بأزمنتها وشخوصها، وكأن الرواية العربية تريد منذ البداية أن تبسط مقومات الحدث الروائي. ذلك أنه إذا كان العنوان، هو إفضاء أول للنص، فيما الخطاب المقدماتي هو الإفضاء الثاني، فإن البداية هي استجماع تلك الإفضاءات الخطابية والنصية، في علاقة جدلية تفضي، بدورها إلى رحاب التخييل.

٢ ـ استطاعت الرواية العربية أن تؤسس بدايات عدة ذات وظائف متنوعة تختلف وتأتلف. ويمكن تصنيفها من عدة زوايا لما تحفل به من خصائص وفاعلية مزدوجة كما يوضح ذلك اندريا. د. ل. وهو يختصر وظائف البداية الروائية في أربع نقط(١٠):

ـ ابتداء النص (الوظيفة التقنينية).
ـ إثارة اهتمام القارىء (الوظيفة الإغرائية).
ـ اخراج التخييل (وظيفة إخبارية).
ـ انطلاق القصة (الوظيفة الدرامية).

تتحقق هذه الوظائف، بتفاوت، في النصوص الحكائية باختلاف أشكالها، وتحديداً، في الروايات ذات النفس التعجيبي كما في (عين الفرس) و(أحلام بقرة):

«الوقائع الغريبة التي سأرويها لكم في هذه الحكاية ـ وضمنها قصة الولد الرهيب والبنت العجيبة ـ وقائع حدثت سنة ٢٠٨١، بإحدى الإمارات الكئيبة...»(١١).

«لم أبتعد كثيراً. كنتُ أتناول العشب وأنتش ما أراه طرياً بعد أن أزيل عنه التراب، وأحسب أن ساعة مرت أو يزيد حين تنبهت إلى أني فقدت علامات الطريق»(١٢).

تتحقق وظائف أندريا في البدايتين تحققاً واضحاً، باعتبار الأولى تختار الإغراء التعجيبي، فيما الثانية تلجأ إلى السرد على لسان بقرة.

٢ ـ ١ ـ ويمكن انطلاقاً من الوظائف السابقة الحديث عن ثلاثة أنواع من البدايات.

٢ ـ ١ ـ ١ ـ البداية العادية: ويأتي هذا النوع الأول مسترسلاً لا يشعر خلاله المتلقي بتلك القفزة النوعية وهو يباشر عملية القراءة. ولم يعد هذا النوع من البدايات سائداً في المحكيات، وإن كان يخص المؤلفات العلمية، التي لا تتقصد البداية المثيرة، بقدر ما ينصب اهتمامها على التمهيد والنتائج.

والمقصود بالعادية في الأعمال التخييلية، هو الإيهام الذي تلجأ إليه بداية مثل «وقائع حارة الزعفراني» وتوهم بأن هنالك وقائع عادية، تسرد بلغة مألوفة. فهي لعبة مع القارىء لاستدراجه في غفلة منه، إلى مجاهيل تتفجر، فجأة، من هذه العادية.

٢ ـ ١ ـ ٢ ـ البداية المثيرة: تكون فاعلة في القارىء من حيث شده إلى الرواية، وهو ما يتجلى في الرواية البوليسية والخيال علمية والعجائبية وكل الأشكال الأخرى ذات الخصائص المتواشجة، ففي رواية «أبواب المدينة» هناك ثمانية فصول، كل فصل له بداية معنونة كما اختارها إلياس خوري(١٣)، تخلق دهشة عند القارىء، عن طريق تكسير السرد والتشويش على الوصف بالتقطيع، واختلاط الأزمنة وتشتيتها داخل الجملة الواحدة، وإن كان الماضي هو المفتتح به ظاهرياً كما توضح الترسيمة التالية ذلك:

الترسيمة	العنوان	بدايته
-	مبتدأ	كان رجلاً وكان غريباً.
١	الرجل الغريب	كان الرجل يقف أمام أسوار المدينة الكبيرة ولا يعرف كيف يدخل.
٢	البحث عن الحقيقة	قلت اتكيء، وانحنى وأنام، قال الرجل الغريب اتكيء وانحنى وانام.
٣	التابوت والملك	قال الرجل للرجل. نظر لم يجد رجلاً إلى جانبه، ولكنه قال إنه الملك
٤	المرأة الثالثة	هذه المرأة: قال الرجل. هذا الرجل: قالت المرأة.
٥	هذا البحر	ومشيت، يقول الرجل الغريب أنه كان يمشي: يقول مشى ولا يعرف أكثر.
٦	وكان البكاء	المدينة والنساء وهذا الليل.
٧	قال الراوي	قال الراوي انها ابتعدت. المدينة التي ابتعدت.
٨	الرجل الغريب	وأقول أنا الذي يقول ـ أنا الذي. ولكن لم أعد أذكر وهذه الساحة لا تذكر.

انعكست غرائبية هذه الرواية على بدايات فصولها المحكومة بالزمن الماضي، وهيمنة الرجل والمدينة والمرأة و«الذاكرة المفقودة»، وهو ما يستنتج منه ثراء هذه البدايات، وغنى المفردات التي تفتتح بها الرواية، بحيث أن وبتعبير ڤان روسوم، «كل مفردة في البداية، سيطورها النص الروائي بشكل أو بآخر»(١٤)، ويربط معها علاقات حميمية تختلف من روائي لآخر مع تقصد الإثارة تقصداً وظيفياً ينبيء بأحداث النص عن طريق إعطائه دفعة مكثفة من المعلومات، كأنها وعد تأخذه البداية على عاتقها بتقديم «كشوف» ومعلومات أكثر، بنفس الحجم من الكثافة والإثارة، كما في جملة بداية رواية (الريش)، التي تقول: و«حين أخرجت ملابسي كلها من الحقيبة الجلدية، علت في قاعها المعتم بغتة، ريشة رمادية صغيرة»(١٥). هذه الجملة البداية هي لعبة مرآتية تشير إلى أن الحقيبة هي لرحلة، والريشة التي لها امتداد في العنوان هما عنصران يشكلان عصب الرواية برمتها.

تمثل البداية عتبة معلوماتية تقدم شحنة تخييلية تتضمن بوادر من الغرائبية، فضلاً عن تأسيس فضول أو اندهاش يحتاج إلى تفسير في المرحلة الأولى، ثم تأويلات في لحظة لاحقة. ففي بداية (الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة)، يقدم السرد بدايته بحدث يصف فيه رجلاً «سميناً وصاحبته يأكلان عجلاً مشوياً، وديكاً رومياً، وطاووساً محشياً، وحوتاً مقلياً»(١٦)، فهذه المبالغة التي تتناص مع أساليب حكائية قديمة هي تأسيس أولي لسياقات المبالغة والمفارقة والإثارة. ومن زاوية أخرى ترسم (الضوء الهارب) انطلاقة أفقها التخييلي انطلاقاً من عتبتها:

«مُسترخياً كان، على اللحاف العريض داخل الشرفة الفسيحة المواجهة للبحر والشاطيء الإسباني الذي تتبينه، رغم البعد، العين المجردة إذا كان الجو صحواً. صوت

المؤذن ما يزال يعلن غروب شمس هذا اليوم وهو منجذب نحو فكرة غائمة قرأها أو سمعها، عن شيء ما، يتولد بين عشوة المساء وعتمة الليل. أين ومتى؟ في مثل هذه الساعة دائماً تشحن نفسه بأحاسيس غامضة، بكتلة من الهواجس، يبدأ ينساق وراء كل ما يعن له، تزحمه التذكرات والمشاهد، يقفز ذهنه من منطقة لأخرى بحثاً عن محطة يستقر عندها...»(١٧). يرتسم تخييل الرواية بالمفعول الذي يسبق الفاعل والفعل الماضي، ثم تشييد صورة أولى لفاعل مستتر كمجرد جسر لصورة أخرى وهي الفضاء الذي ينظر إلى تأثيثاته من زوايا مختلفة، خصوصاً الزمن اللحظة وفاعليتها في نفس الفاعل من خلال توليد «أحاسيس غامضة» و«كتلة من الهواجس» و«تذكرات ومشاهد»، جميعها تشكل محطات لبناء متخيل الراوي الذي يبعث على الإطمئنان، على غير ما جاء في بداية رواية (دوائر عدم الإمكان) حيث السرد ينطلق من منطقة ثابتة، ثم يتشتت في نسيج غامض واهماً بأنه يتحدث من بؤرة الحاضر: «مكانه البعيد في آخر الدنيا خرج القمر ليس كالقمر في سائر البلاد، وليس كالقمر في باقي الأيام»(١٨) فهذه المعلومات لا تزيد القارىء إلا حيرة وتردداً دون التزام بحرفية المفردات التي يبتدىء بها (عواد) سرده.

يتحقق هذا النوع من البداية المثيرة في تخييل يسعى إلى مخاطبة أفق انتظار المتلقي والذي يقدمه مجموعة من المعلومات في حاجة الى متابعة لتفسيرها داخل النص.

٢ ـ ١ ـ ٣ ـ البداية الغامضة: تثير بدورها نوعاً من الحيرة في القارىء شأن روايات الخيال العلمي، التي تجيء بدايتها غامضة غموضاً دلالياً، المعلومة المقدمة فيه معقدة وصعبة على الفهم، شأن المحكي الفانتاستيكي، ذي البداية الغامضة في اعتمادها على الوصف والإشارة البعيدة، كما في (طرف من خبر الآخرة). الراوي يبدأ بدايته المعنونة بالموت «باب كبير له عقد عال جهم بسيط الزخرف، في جدار عميق الصمت، من مثل الحجر الأبيض عليها غبرة القدم. المصراع من خليط الخشب المفرم بصفائح الحديد المدقوق، فيها مسامير كبيرة الرؤوس»(١٩).

غموض هذه البداية هو شيء مقصود، تفرضه طبيعة الحدث العجائبي، كما توجبه الطريقة التجريبية للمبدع الحديث، الذي يؤسس بدايته على أنماط متعددة تفضي في النهاية إلى حدث معين يتنوع من سيولة السرد، وخرائطية الوصف مع غموض فني يقتضيه البناء الدرامي، وهو ما يمكن استنتاجه أيضاً من الجملة الأولى في (دوائر عدم الإمكان)، حيث الحديث يوجه من مجهول إلى مجهول، عن شيء يبدو بعيداً، وغير مألوف.

إن الغموض في البداية الروائية هو إثارة وتحفيز، لإضاءة هذا السرد اللغوي، الذي يحاول إخفاء شيء ما. فكلما كانت البداية وصفية سردية، جاء غموضها يختزن تفجيرات دلالية كثيرة. مثلاً في بداية «رامة والتنين»: «عندما دخل الميدان الضيق الذي وسط

العجوزة عدة شوارع جانبية ما زالت مهجورة وأنيقة مظللة بأشجار الجميز والتوت والكافور، كانت السيارة في الصبح البكر قد اخترقت حافة الشمس...»[٢٠].

٢ ـ ٢ ـ هذه الأنواع الثلاثة من البدايات، تصب في المعنى الذي تحققه بداية الرواية، سواء كانت عادية أم مثيرة أم غامضة محيرة، فهي تؤدي وظيفة دلالية، يكشف عنها النص الروائي، ويحدد مسارها. كما يلتقي الجانب النحوي مع هذا المستوى، ذلك أن جمل البداية تتقاسمها الجمل الفعلية أو الاسمية، أي أن هناك روايات تفتتح بدايتها بجمل فعلية ذات وظيفة إخبارية تختار تحديد الزمن العام كبنية للفعل، ولهذا النوع تأثير في مجرى الرواية. أما جمل البداية الإسمية فإن وظيفتها تخف عنها هيمنة الحركة السردية المكثفة لفائدة الوصف المسرد.

تجيء البداية الفعلية مقترنة بالبداية السردية، فيما البداية الإسمية غالباً ما تقترن بالبداية الوصفية؛ والمحكي الروائي يزاوج بين البدايتين، الوصفية والسردية، ذلك أن الراوي يلجأ للإبتداء بالسرد فيما يكون القارىء في حاجة إلى جرعة من الأحداث يتهيأ بها لما سيأتي، ومن ثمة كان الروائي يرنو إلى تقسيم الرواية إلى فصول ذات عناوين تساعد المتلقي على الولوج إلى دينامية المحكي.

بداية فعلية ــــــــــــــ بداية سردية

بداية اسمية ــــــــــــــ بداية وصفية

جانب آخر من البداية يتم النظر إليها من زاوية كيفية تناول الجملة الأولى للحدث الروائي. فهل كل بداية تكون بالضرورة بداية حدثية تعمل على سرد الحدث منذ بدايته، ملتزمة في ذلك بالخط الكرونولوجي للموضوع حيال هذا؟ هناك بدايات ثلاث، ذات خصائص، ومكونات تشترك فيها الروايات، كل بحسب رؤيتها للحدث وملازمتها له.

٢ ـ ٢ ـ ١ ـ بداية بعدية: وهي البداية التي يمكن أن تسمى بداية نهاية، يتم البدء فيها بسرد النهاية، أي بعدما ينتهي الحدث ويكون في الزمن الماضي قريباً أم بعيداً. وتكون للذاكرة في هذه البداية سلطة قوية لأنها تعمل على استرجاع كامل، كالعد العكسي بعد وضع النهاية، لأن الروائي يستطيع ـ كما يقول باختين ـ أن يبدأ نصه من البداية أو النهاية أو الوسط، ينطلق من أي لحظة للحدث الممثل له[٢١]. لكن نوع البداية البعدية له حضور في الفن والرواية بحيث تهدف إلى تحييز للحدث، وشحنه للتذكر من خلال مشاهد استرجاعية لهذا الحدث بالذاكرة التي تؤطر المحكي، وحاضره بفنية واتقان لغويين.

ويمكن اعتبار بداية «دوائر عدم الإمكان» بأنها بداية بعدية لأنها تبدأ السرد بعد موت هنومة، وكل ما سيتم حكيه هو استرجاع لما قبل موتها. وفي هذه البداية يتم التلاحم مع النهاية التي ستوضح هذا الأمر بشكل جلي: «ماتت هنومة في الساقية. خرجت العجلة

بشال أحمر عجيب»[٢٢]، فهذه الجملة هي بداية الحكي ونهاية الحدث، فصارت الجملة نهاية الحكي وبداية الحدث.

٢ ـ ٢ ـ ٢ ـ بداية وسطية: وهي التي تبدأ جملتها الأولى باقتناصها لحدث من وسطيته إبان جريان الأحداث، فيبدو وكأنه بتر تتقدم بعده الرواية شيئاً فشيئاً، لكنها تتعزز كل حين بمشاهد من الماضي رغبة في بعث الأحداث التي يتم القفز عليها. وهذا النوع من البداية يسقط الغموض لأنه يفاجىء القارىء بحدث تبددت منه العديد من المشاهد المكونة له، ثم يزرع النص باسترجاعات للأحداث غير المروية، سابقاً، والتي خضعت لحذف مؤجل، فيتم تجسير الفجوات المتروكة، عمداً منذ البداية، مثلما لجأ إلى ذلك جمال الغيطاني، في (وقائع حارة الزعفراني) لما اقتنص الحدث من وسطيته ثم عاد بالاسترجاع إلى نقطة البداية. أو في «طرف من خبر الآخرة» المجتزأة من لحظات زمنية اختار فيها الراوي اقتناص حدث فجائي دون الإستعانة بالاسترجاعات، مفضلاً قلب المعادلة والتجسير باستقبالات عن طريق الحلم لاستدعاء الزمن ـ الآخرة ـ ومن صلبه تنبجس حياة الميت الماضية.

٢ ـ ٢ ـ ٣ ـ بداية قبلية: والمتجلية في البداية التي تأتي مثل تمهيد للحدث الرئيسي. ففي «فقهاء الظلام»، والتي جاءت بدايتها الكبرى وبدايتها الصغرى ـ على حد سواء ـ قبلية، لتروي أحداثاً تجري قبل ولادة بيكاس. وهذا النوع من البداية يكون في شكل تمهيد يهيىء المتلقي للرواية، ويعطيه انطباعاً عن أشياء قبلية حتى تتسع رؤيته لاستقبال الموضوع في صورة واضحة، بالإضافة لوظائف أخرى تريد «البداية القبلية» تحقيقها، كالإيهام بوجود زمن حقيقي سينبلج منه الزمن العجيب وهي وظيفة مركزية لجأت إليها «فقهاء الظلام» متقصدة من ورائها تثبيت لعبة الكتابة، ولعبة الزمن والذاكرة، رغم أن رواية «الريش» تطرح إشكالاً يتلخص في كون هذه البداية هي بداية وسطية لكنها حلم، فالبداية تبدأ من الحلم والذاكرة حول رحلة مزعومة وتنتهي برحلة حقيقية.

هذه الأنواع الثلاثة ذات وظائف تظهر فاعليتها في علاقة النص بالقارىء مرتبطة في ما بينها وبين المستويات الأخرى من البداية الروائية، كما هي مرتبطة بمستويات بلاغية ونحوية، بحيث إذا كانت البداية القصصية ـ كما يقول صبري حافظ ـ هي أكثر البدايات مكراً ومراوغة، فذلك لأن البداية السردية تتسلح بهذا المكر التعجبي، اعتماداً على الحذف الموحي أو الافضاء والتصرح، وتقنيات التقديم والتأخير، والتعجب والاستفهام، وهي جميعها تقنيات تؤسس للبداية جماليتها باعتبارها «جزءاً عضوياً (من العمل) يعتمد عليه، ويتفاعل معه باستمرار»[٢٣]، تستدعي مجالات تناصية متعددة تنطوي على العديد من المفاتيح الخاصة بالمحكي.

كما أن هناك البداية المتعدية، وهي البداية الإشكالية المؤسسة للعديد من الأحداث ـ بتعبير إدوارد سعيد ـ هي موجهة للمشروع المعرفي وتعتمد أصلاً على الفعل المتعدي، فيصبح المعنى مفتوحاً عن طريق هذه التعدية، لأن جملة البداية، هاته، تفرض وجود سارد دقيق يقدم الوصف بالنعوت والأوصاف فيصبح هذا المعنى محدداً ومسيجاً لأن الجملة لما تكون دون مفعول، فهي غير مكتملة.

وأيضاً البداية اللازمة، وهي البداية الخالصة، التي يكون فيها الفعل السردي محدوداً لمفعول له، ولكنه يكتفي بمعناه. «وهذه البداية هي أقل دقة من البداية المتعدية، فهذا النوع لا تلجأ إليه المحكيات التي تعتمد التعدي مما يبيح للبداية أن تؤسس، على الفور، علاقات النص بالنصوص الأخرى سواء كانت علاقة استمرارية، أم علاقة انفصال وانقطاع، أم خليطاً من العلاقتين معاً»[٢٤] يعطي للجملة هوية تفاعلية جديدة.

٢ ـ ٣ ـ البداية كجملة أولى في النص الروائي بكونها اسمية أو فعلية تتقيد بصفات ونعوت تكون بوابة النص اللغوية والفكرية أيضاً. والبداية في محصلة الأمر «تهيىء لحالة شعورية وعقلية من خلال محاولة توجيه القارىء إلى نوع من التلقي المطلوب، الذي يتيح له استقبال معظم مكونات الرسالة اللغوية، الخفية منها والمعلنة، وذلك عن طريق الإيحاء بمناخ ما أو استدعاء مجال تناصي بكل ما يجلبه معه من المواصفات والتقاليد الفنية والفكرية التي تصوغ اتجاه التعامل مع النص»[٢٥]. لهذا فهي بداية غنية ومنفتحة على تآويل شتى ـ كما هو الأمر في الأنواع السابقة ـ تتسلح بالتعدد والإغراء وتخليق الرغبة في التنقيب عن سيرورة الحدث وامتداداته.

ويمكن إيراد تصنيف آخر للبداية الروائية يتمثل في وجود بداية يغلب عليها السرد الخالص أو شبه الخالص على لسان سارد يروي بضمير المتكلم أو المخاطب أو الغائب، وليس ضرورياً الالتزام بحكي الرواية حتى النهاية بنفس السارد أو الضمير.

مثلما هناك بداية وصفية وأخرى زمنية incipit date وهي سائدة في الأدب الواقعي[٢٦] والتاريخي، ثم البداية المكانية[٢٧]، والبداية الشخصية والبداية الحوارية والتأملية وأنواع أخرى تسعى إلى تبئير الشيء المبتدأ به.

وقد استطاعت الرواية العربية الحديثة تجريب كل الأشكال والأنواع، مثلما استطاعت تكسير البداية التقليدية والاقتراب من بدايات مشهدية incipit scénique تحتفظ بعلاقات عمودية وأفقية مع النص ومتلقيه.

٣ ـ من أجل مقاربة البداية الروائية وتحليلها نقف عند رواية «فقهاء الظلام» لسليم بركات[٢٨] بقصد استنطاق مزدوج للبداية الكبرى للرواية والبدايات الخاصة بالفصول وهي بدايات صغرى، وذلك للإقتراب أكثر من هذا المكون وعناصره وكيفية اشتغاله.

٣ ـ ١ ـ تعمل البداية الروائية في (فقهاء الظلام) على تحقيق مجموعة من الخصائص التي تتقاطع مع الرواية التجريبية بعامة، كما تحقق وظيفة مختلفة جداً، فهي تنتج فضاء منحوتاً من فضاء جديد(٢٩) ذي خصوصيات متحققة مثلما تحققها الروايات التي تتكون من نصين ـ كما يقول جان رايمون – : نص قصير وهو العنوان، ونص طويل، وهو النص الروائي نفسه.

إذا كان العنوان قد وجد ليوجهنا ويغرينا، ويقدمنا مفتاحاً للتأويل والإيهام، فإن البداية الروائية في «فقهاء الظلام» تدفع بالمتلقي إلى مجاهيل النسيج الروائي، كما تلخص الرؤية العامة. فالإيماضات الدقيقة التي تحفل بها بداية الرواية تعزى إلى كون التخييل يرتوي من شرايين عدة تلزمه استراتيجية دقيقة تدعمه حتى يفضي بكل ذلك العالم الروائي، وبتوسيع بين الكلمات التي تثوي تحت «جلدها الأزلي» تبديات فانتاستيكة تحسم الأمر بامتلاكها قدرة على الإستبصار العجائبي للأشياء والكائنات والمصائر.

إن وظيفة البداية في الرواية الحديثة ـ كمكون ضمن المكونات العديدة والحاسمة ـ مغايرة للرواية التقليدية. ذلك ما تدعمه وتوطده رواية «فقهاء الظلام» إذا ما قارناها مع أعمال أخرى، على الرغم من أن الرابط بين كل هذه البدايات هو أنها تستحضر الوعي الذي يغذي الكتابة ويوجهها، كما تستحضر القناعة بالتحولات، فتبدع البداية وتحولها من مدخل لغوي عادي إلى مدخل فكري في إطار لعبة يقتنع بها الكاتب، أو «مؤامرة» يسعى من خلالها الروائي إلى «توريط القارىء معه» في دهشة النص. وهو ما سعى إليه سليم بركات، كما سعت إليه العديد من الأعمال «العالمية» التي أعطت للبداية حساسية مغايرة للحساسية القديمة. والاختلاف الوظيفي بين «فقهاء الظلام»، والأعمال الأخرى، هو اختلاف واحد بين الروايات عموماً، وبين المحكيات ذات المعنى الحداثي، لأن أهمية البداية عند سليم بركات تكمن في أنها مكون تخييلي له خصائص تشترك وتتجذر في النص الروائي ما دام أن لكل مؤلّف ـ كما يقول باختين ـ بداية ونهاية، هذه البدايات والنهايات تتموضع في عوالم وكرونوطوب مختلفين(٣٠).

ويمكن النظر إلى بداية «فقهاء الظلام» من خلال، بداية كبرى؛ تمتد عبر النص الروائي كله، ثم البدايات الصغرى المتعلقة بالفصول الأخرى.

٣ ـ ٢ ـ الفصل الأول: «حاول الملاّ بيناف ابن كوجري أن يبدو وقوراً كعادته، ابتسم من دون افترار لشفتيه عن أسنانه الكبيرة القوية، ثم رفع يديه وقرأ الفاتحة تمتمة».

بداية هذا الفصل، هي بداية الرواية، والتي تتأسس منذ البدء على الحذف واختيار فعل «حاول» للدلالة على أن هذا الفعل يختزن في كوامنه نوعاً من عدم القدرة الكاملة، إذ المحاولة شيء يحتمل النجاح والفشل، كما يكمن فيه نوع من التصنع والخروج عما هو

مألوف. وفي نفس الوقت يتم اللجوء إلى هذه المحاولة لعدم الخروج عن المألوف من خلال إظهاره وقوراً «كعادته». فالعادة هنا تحكم سلوكاً، لذا جاء الفعل الإبتدائي يسم الجملة بالفعلية وبقوة التعدية مع أربعة أفعال أخرى [بدا ـ ابتسم ـ رفع ـ قرأ] وهي أفعال متراكبة ومتعدية بدورها (عدا فعل ابتسم).

ولفعل «حاول» أيضاً قوة فرض تسلسل منطقي متعد بدوره، فالوقار يتمظهر من خلال الإبتسام في حدود ضيقة.

والملاحظ على هذه الأفعال المترابطة أنها منسوبة لشخصية الملا الذي يصفه السارد بالوقار. كما أن نوعية هذه الأفعال تتعلق كلها بسلوك ذاتي، تدل على الفاعلية والحركة:

الفعل	الحركة	الفاعلية
١	حاول	فاعلية نفسية تهيىء النفس لفعل شيء معين.
٢	يبدو	مرتبط بفعل حاول، ويفيد تصنع الوقار من خلال وضعية ذاتية معينة.
٣	ابتسم	يتعلق بحركة الفم وأسارير الوجه.
٤	رفع	اختصت باليدين علامة على الابتهال الى الله.
٥	قرأ	مرتبط برفع اليدين ـ كحركة ـ وهي تخص الشفتين.

تختص هذه الأفعال عموماً بأعضاء تتحرك في جسم «الملاّ» حتى تؤكد صفة الوقار في بداية فعلية ووصفية لفاعلية الملاّ بيناف، بصفات الوقار والإيمان، وكلها صفات داخلية، بالإضافة لصفات خارجية تعزز ذلك الوقار الجدي والصلابة المتوارثة، اللذين يتم التلميح إليهما من خلال صلابة الأسنان وكبرها، وعبر الابتسام، دون افترار. هذا التلميح الذي صاحبته دقة وصفية، وتأكيد يفضي في نهاية الأمر إلى تكنية عن القوة، وكأن السارد يريد أن يقدم منذ البداية ـ صلابة أب وقور لا تهزه المظاهر ومؤمن ارتقى مرتبة ملاّ ـ فقيه، يؤمن أيضاً بالقدر والإمتحان الإلهي الذي يمكن أن يمتحن اللّه به الإنسان. وسيكون الوليد العجائبي هو إجابة على هذه البداية التي تؤشر على رصانة الأب وقوته وعلى الإمتحان الذي سيدخل فيه مع بيكاس.

لهذه البداية أيضاً وظائف أخرى منها أوصاف ونعوت الملاّ التي ابتدأت بهما الرواية كإشارة إلى أب طبيعي في واقع حقيقي سيضعان معاً (الأب، والواقع) وليداً عجائبياً، تصدر عنه أحداث غريبة، لا مناص للأب من تقبلها: هذه الوظيفة هي الإيهام ـ منذ البداية ـ بفعلية وواقعية الأشياء وطبيعيتها. فالروائي يقدم للقارىء وصفاً حقيقياً للملاّ بيناف كبداية إيهامية تستتبعها أحداث تصف بيت الملاّ ثم عائلته، وتشير، من قريب أو بعيد،

إلى المحيط الذي يحيا فيه. بعد ذلك تبدأ الحركة الثانية للسارد، وهي ظهور الوليد العجائبي «بيكاس»، فمن منظور الأحداث داخل الفصل الأول يبدو أن البداية هي للإيهام بالواقعي. ثم أن التركيز على الأب في البدء هو تركيز تبئيري على سلوك وحدث، وأيضاً على عادات وتقاليد، وجميعها تهيىء المتلقي لأشياء تنحو منحى لا مألوفاً.

كما أن الزمن في جملة البداية هو زمن الماضي القريب ـ من خلال الأفعال المتعدية والوصفية، ومجيئها متعدية يتناسب والحدث الذي سيخرج منه «بيكاس» كفعل غير لازم للحدود المرسومة للإنسان فيكون العجيب هو السبيل إلى التعدية أيضاً.

٣ ـ ٣ ـ الفصل الثاني: «ذلك (الحيوان) يزحف في الظلام، بل الصواب أنه يسبح في الظلام مهتزاً يمنة ويسرة في الزلال الدبق»(ص ٤٣).

بداية هذا الفصل الثاني هي من البدايات المحيرة، التي تثير الشك، فبعدما كان الفصل الأول يروي أحداثاً، ظل القارىء، في عطش، ينتظر تتمة سردها في الفصل الثاني، تجيء البداية الثانية لتعكس غموضاً، لا علاقة له ـ في أول انطباع ـ بما سبق.

مناورة روائية يبدأ بها الكاتب فصله الثاني، مناورة لغوية دلالية تبدأ باسم إشارة مخادع يشير إلى شيء بعيد جداً، غامض يتردد الراوي في البحث عن صياغة لهذه الخدعة.

جملة البداية اسمية تحيل على شيء بعيد، رغم أن وظيفة الإسم تقريرية وإخبارية، واسم الإشارة هو تحديداً، للتعيين أولاً، ثم الإخبار (ذلك = التعيين الإشاري + الإخبار). والشيء الذي تعينه الجملة الاسمية هو «الحيوان»، وهو نكرة في التخصص وإن كان معرفاً بـ «أل». لكن الشيء الذي يزيد في التمويه، وإبعاد صورة هذا الحيوان، هو أنه يزحف (أي أنه بري) لكن «بل» تستدرك وتبدد هذه الصورة لتستحضر صورة أخرى للحيوان وهو يسبح (حيوان مائي). وبتضافر الصورة الأولى مع الصورة الثانية تنبثق صورة أعمق تفتح المعنى على تأويلات مرتبطة فيما بينها، فهو يزحف في ظلام أصبح مجسماً في أرض للزحف عليها، وصارت الجملة غواية ترتبط بالعنوان وبفعلين ثلاثيين في المضارع. ذلك أن الحيوان الذي يسبح في الظلام يوازي المعنى الذي يسبح في عالم عجائبي، يهيىء القارىء ـ وعلى مدى فصل ـ لاستقبال الحيوان والظلام.

الجملة الإسمية التي تشير للبعيد جداً تخبر بالزحف والسباحة في الظلام من جهة أولى، كما تخبر بحركة السباحة التي تعتمد الإهتزاز لجهتي اليمين واليسار. وتختم هذه الجملة ـ البداية ـ من جهة ثانية ـ بتحديد المكان الذي لا زمان فيه إلا زمان الظلام والرهبة. فالزلال الدبق هو الشيء الذي يجعل الحيوان سباحاً في الظلام دون الإفصاح عن المكان.

أعطى هذا التغميض الفني المقصود لهذا الفصل بُعداً إيحائياً جعله الفصل المؤسس لباقي الفصول، انطلاقاً من كونه يجسد التكون بشكل جلي من خلال عملية وصفية للحيوان المنوي أثناء انتقاله إلى الرحم، في أفق خروجه تحت اسم «بيكاس» لكن تساؤلاته كانت مُرَّة، وهو ما يزال نطفة.

إن بداية الفصل الثاني، في علاقتها بالفصل الأول، تبدو حميمية مؤسسة على دلالة عميقة تنطلق من حدث ثم اقتطافه من وسط، والاستفادة من تقنيات التكرار والاستدراك، والأفعال المضارعة، والفضاء، ثم ما هو محسوس ومعين بالإحساس... كل هذا يوحي بأن جملة البداية ستفجر دلالة العجيب. ولأنها تضم أفعالاً بداخلها فهي إخبارية تحايث فاعلية الحيوان وحركيته كما هي حركية الضمائر العائدة، وأيضاً الراوي الذي سيتدارك لعبته بتعديل كلمة بأخرى، ثم يترك «الخطأ» والإستدراك، وفي ذلك إيحاء مزدوج بدقة الراوي في اختيار مفرداته، وتمويه المتلقي بين الزحف والسباحة في الظلام.

٣ ـ ٤ ـ الفصل الثالث: «بضعة زرازير حطت على السلك ذاته الممتد فوق ساحة بيت الملاّ بيناف، باحثة من الأعلى بعيونها، في كسل، عن رزق دفين تحت الثلج النائم ذلك الصباح الذي أعقب ليلة زواج «بيكاس» ص٧٣. تأتي بداية الفصل الثالث لتأكيد التنوع والغنى. فأول ملاحظة على هذه الجملة أنها إحالية تحيل على ما سبق: «أعقب ليلة...»»، وتحديداً، على نهاية الفصل الأول، زمانها الصباح، ومكانها الفضاء الثلجي. إنها بداية جامعة رغم مكرها تتناول الزمن والفضاء والحدث بيد واحدة ومراوغة، لأنها تلجأ إلى الوصف الذي ينتقل من وصف الحيوان إلى الطيور مع التوضيح هذه المرة، وذلك بتعيين الزرازير وتحديدها في «بضعة» التي تفيد العدد ما بين ثلاثة وتسعة. فهذه الزرازير جاءت لتحط على «السلك ذاته»، والتدقيق هنا يبدأ من مفردة «ذاته» كإشارة سابقة في ذهن المؤلف وأمام القارىء (مثل مفردة «كعادته» في جملة الفصل الأول). كما يتم التدقيق في وصف هذا السلك وامتداده ثم الإقتراب من الزرازير التي لم تأت إلى السلك ذاته إلا لكي تبحث بعيونها عن رزق دفين تحت الثلج النائم.

إن وصف هاته الزرازير انطلاقاً من جملة اسمية، المقصود منها هو إخبارنا بمعلومات لم تتم الإجابة عنها في الفصل الأول، والجملة خالية من الأفعال ملآى بأدوات تشير إلى المكان (على = السلك ذاته) ـ فوق = (ساحة الملاّ) من الأعلى = (بعيونها) ـ تحت = (الثلج)، جميع هذه الأدوات اقترنت بالأمكنة المتعددة في مكان واحد، لتشير إلى زمن واحد، وحدث واحد أيضاً ـ أي أن وصف الزرازير ليس ترفاً لغوياً، ولكنه مطية ماكرة تتغيا الوصول إلى شيئين اثنين:

ـ أوّلاً : إرجاع القارىء إلى حقل واقعي من خلال وصف الطبيعة وكائناتها، ثم الربط

مع الفصل الأول الذي توقفت أحداثه – حكياً – لتعود في بداية الفصل الثالث.

– ثانياً : إنّ هذه البداية الاسمية بتعدادها للأمكنة وبأوصاف مجازية – كالثلج النائم... كلها إشارات كانت تريد الوصول إلى زمن الصباح الذي هو بداية جديدة من زمن غير حديث، الأحداث فيه لا تعرف التوقف، والقول أيضاً أن هذا الصباح غير عادي هو كالظلام غير العادي في الفصل الثاني. وتكمن غرابته في أن البداية تفتح الأسئلة عن طريق المجاز؛ فهذا الصباح هو الأوّل الذي يعقب ليلة زواج بيكاس، ولكنه ليس الأول الذي تقف فيه الزرازير على السلك وقد ألفت البحث منه عن رزق دفين. وبربطنا لدلالة الزرازير وفعل البحث، نجد أن إفراز هذا الجدل هو بؤرة الحدث والذي من أجله انوجدت تلك الطيور هناك. كما أن الصباح غير العادي هو صباح يبحث عن نفسه الدفينة في ليلة قضاها «بيكاس» مع زوجته «سنيم»، وهي فتاة تقرب العشرين، يتزوجها وليد لا يتجاوز عمره الثلاث ساعات! هذه الكلمة البؤرة في جملة البداية هي المحرك الرئيسي للفصل كله، كما هو شأن باقي الكلمات. فأهمية الصباح أنه الزمن الذي ستجري فيه أحداث الفصل، وهو أيضاً بداية حدث البحث عن بيكاس، الذي غاب في الصبيحة التي أعقبت زواجه، كما ساد الفصل ثلج وفير لم ينقطع وهم يبحثون أو يتجهون إلى المقبرة لدفن وسادة بها ريش الطيور، بدعوى أنها بيكاس الذي مات.

فكلمات : البحث والدفن والثلج والصباح وبيكاس وبيت الملاّ، كلها مفردات تشكل نسيج الفصل الثالث، وقد جاءت في البداية مجتمعة في استعارة عميقة ستجد جذورها في باقي النّص، بحيث أن الدفن قائم وبيكاس قد غطته الثلوج كأنما هو رزقها الذي دفنته بطريقتها، والذي سيقود الملاّ بيناف إلى مكان مجهول.

البداية تقدم مفاتيح الفصل الروائي، انطلاقاً من وصف مشهدي يوغل في الترميز إلى أحداث تندرج في صيرورة الرواية، وكأنّ هذه البداية محقونة بنبض الفصل عموماً يتقاطعه حسّ تراجيدي بالضياع الذي له قدرة على توليد البحث، وتوليد مسارب جديدة للحدث الروائي.

٣ – ٥ – الفصل الرابع : «خيام من الغبار تنتصب على جانبي الطريق حين يأتي هؤلاء الرجال على دراجاتهم النارية السوداء. كانوا يأتون ثلاثة ثلاثة في أغلب الأحيان، إثنان منهم لا يتحدّثان إلى أحد، بل يجري الكلام في ما بينهما همساً بلغة عربية، والثالث دليلهما، وهما يختارانه بتوصية من مخافر النواحي، التي تلتزم بدورها بتوصية من مدراء المحافظات» ص ١١٥.

إنّ بداية الفصل الرابع، في سردها للأحداث، تقريراً وتلخيصاً، مشهد سينمائي خال من اللغة إلاّ من الغبار وصوت الدراجات. فعلى مستوى بنيتها اللغوية، فالجملة – البدايةً

هي جملة إسمية تدفع بستة أفعال أخرى (تنتصب – يأتي – يأتون – يجري – يختارانه – تلتزم) تجيء بصيغة (مفرد + جمع + مفرد + جمع + مفرد). ليس هناك تحديد زماني، وإن كانت الضمائر متصرفة في الماضي والمضارع، مثلما أنه ليس هناك تحديد مكاني، غير الطريق التي تقود الغموض إلى تعيين غامض بالإشارة إلى الرجال وهم ثلاثة، بدراجات ودليل متواطىء.

الغموض يلف هذه البداية بدورها حيث تعمّد المؤلف تركها ناقصة، ثم الصورة المشهدية للرجلين وهما يتحدثان بلغة غريبة – وإشارة المؤلف إلى تواطؤ ومؤامرة هرمية بين الدليل والمخافر، ومدراء المحافظات؛ كل هذه المظاهر الغريبة هي امتداد من داخل النص، ومن خارجه أيضاً، فليست هناك ثلوج، غير سرعة الدراجات النارية، في مرورها المتعدد تاركة غباراً يشكل خياماً غبارية، سرعان ما تنهار إلى ذرّات. فالمؤلف في هذه البداية الرابعة، يضع الكلمات في مواجهة سافرة مع الأشياء من خلال مشاغل أهل الشمال الكردي وتجارتهم التي تتخذ من الحدود مع تركيا جسراً تمرّر عليه بضاعتها المهرّبة. فالمؤامرة هي نواة هذا الفصل، واستمرار لمؤامرة الفصل الثالث والمتجليّة في دفن الوسادة بدل بيكاس. كما أن الجملة الإسمية تؤكد على الإخبار، والوصف الدقيقين في امتحان الكلمة وتأسيس تركيب يرتوي من واقع غمس أرديته في مُخيلة عمدت بالاشتعال.

تفتح كلمة الغبار التي جاءت في البداية بنية القول على دلالة لها عمق يستحضر شرايين عدة مرفودة بالتخييل، ومتصلة بالنص الروائي عموماً، بحيث أن جسارة أولئك الرجال، والغموض الذي يلف لغتهم، ثم التواطؤ الهرمي، كله أمر حقيق برفع الغبار عن الأرض كناية ماكرة عن سلطة البطش المتخفية في التهريب. فهذه البداية تحيل على الفصل الثاني الذي بدت فيه الصراعات، وقد أدت إلى القتل بحثاً عن سلطة باطشة. والمشهد الأول في الفصل الرابع هو مشهد يرصد الواقع في مباشرته فيقدم أحداثاً تنم عن تقرير حول ما هو واقع، لكن بتغميض فني مقصود دأبت البدايات السابقة على سلكه من خلال اللاتعيين واللاتحديد الذي يمكن استخراجه من الكلمات الآتية: الطريق – هؤلاء الرجال – يأتون ثلاثة ثلاثة – الثالث دليلهما – مخافر النواحي – مدراء المحافظات ... جميعها كلمات تراكبت في بداية تقصد هذا اللاتحديد للشخوص والمكان والزمان، كأنها نواة تكتنز معنى النص ولا تقدم في البداية غير بوارق للتعيين.

٣ – ٦ – الفصل الخامس : «الأجنحة البيضاء تخفق خفقاً عنيفاً، فيغطي الأرض ريشها المتطاير من الأفق إلى الأفق، وما من شيء يتحرك في فناء بيت الملاّ، حتى شجيرة الزيتون» (ص ١٦٧).

إن المتلقي لجملة هذه البداية الخامسة سيقف مرة أخرى على حافة الشك المفعم

باشتعال لغوي دافق؛ فالأجنحة تحيل مباشرة إلى طائر غير مسمى، لكن الصفات المسندة بإضافات متتابعة ستعطي سمة البدايات الأخرى: «الأجنحة تلك هائلة حجماً، وبيضاء لوناً في خفقانها، يتطاير ريشها الأبيض ليغطي الأرض ريشها المتطاير»، تكسير الدلالة الحرفية التي تبودرت أول مرة. فالأجنحة جزء والريش جزء أصغر من هذا الجزء، وفي عدم تحديد هذه الأجنحة يقوم عمقها البلاغي. ثم إن إيراد الأرض وتحديدها بالأفق هو أيضاً لا تعيين بلاغي حتى تكون الصورة استعارة للثلج الأبيض المتطاير في حركية وفاعلية، ثم تعيينها بكلمة الخفق العنيف، وإحالة بعيدة أيضاً على حركة هائلة في الخارج، بالإضافة إلى شمولية الاكتساح الذي لا يتوقف في مكان معين بذاته، بقدر ما يسيج الأرض من أفقها إلى أفقها. هذا الجزء الأول من جملة البداية يتميز إذاً بثلاث خاصيات أساسية:

١ – استعارة من الحيوان إلى الطبيعة.

٢ – فاعلية مؤكدة.

٣ – التعميم وعدم الاقتصار على تحديد مكاني واحد.

هذه الخاصيات الثلاث، تفضي بنا مباشرة إلى الجزء الآخر من الجملة، وهو مستوى دلالي يبدأ بالنفي، عكس الجزء الأول الذي جاء ليثبت التأكيد.

إن بداية هذا الفصل تتأسس من قطبي الإثبات والنفي وهو المقصود، بحيث أن بيت الملاّ بات منفياً ثابتاً لا شيء يتحرك في فنائه. فالخارج متحرك والداخل (بيت الملاّ) ساكن وثابت. وتأكيد هذه السكونية بشجيرة الزيتون العجائبية (والتي ستختم الرواية بالحديث عنها). وهذا السكون لا يراد منه الوصف الظاهري بقدر ما أُتي به للإشارة إلى غياب عائلة الملاّ، والتي كانت تملأ الفناء، وكان خفق حياتها يوازي عنف اصطفاق الأجنحة الثلجية، فتطايرت العائلة بدءاً من بيكاس الأب، ثم الملاّ بيناف وأخته خاتي وابن زاري، وعقدي ومجيدو وغيرهم من شخوص الرواية.

لغوياً، البداية اسمية متبوعة بالصفات والنعوت ثم ثلاثة أفعال كلها متصرفة في المضارع، وهي تؤدي وظيفة الفاعلية، والاستمرار عدا الفعل المنفي بـ «ما» في الجزء الثاني من الجملة. كما أن هناك تحققاً للتقديم والتأخير في جملة «فيغطي الأرض ريشها المتطاير»، وقد أعطى للبداية، عموماً، شاعرية، كما حقق لها دلالة أخرى بتقديم «الأرض» وتأخير «ريشها المتطاير» – ثم إتمام المعنى الذي يكمل الأرض من الأفق إلى الأفق، بحيث أن هذه الجملة لها احتمالات عدة في التركيب لتوليد جمل أخرى بتغييرات طفيفة. هذه الشاعرية هي تأكيد سينتفي من خلال «ما» النافية، والاستدراك بـ «حتى».

كما أن علاقة هذه البداية بالفصل قد أومأت إليها الاستعارة، وثنائية الحركة – الثبات،

وهو الشيء الذي سيهيمن على الفصل، بل وسيكون داعياً للحسم لصالح الحركة التي لازمت الفصول برمتها، وبالتحديد البدايات التي كانت تؤشر على تلك الفاعلية. إذ أن حركية الأحداث لها سرعة حدث عادي من حيث الكثافة والتحوّل، أي أن داخل كل ما يوحي أنه ثبات هناك اعتمال للحركة.

وبداية للفصل الخامس تعبّر عنها من خلال استدراك بـ«حتى شجيرة الزيتون» التي يجسمها ويجعلها شخصاً من شخوص عائلة «الملاّ بيناف».

٤ – أفكار للمناقشة.

تفرز البداية الروائية العديد من الاستنتاجات خصوصاً إذا كان ما يؤطّر هذه الاستخلاصات هو أن البداية نفسها مكوّن أساسي من مكوّنات الخطاب الروائي. وما يشفع كونها مكوّناً داخلياً، هو أنها مدخل يقود نحو النص وخارجه، أي نحو ما هو لغوي، وما يحيل إليه هذا اللغوي في الخارج. فالبداية هي مناورة تتأسّس على الصورة الخادعة ببلاغتها المرتوية من استعمال يقظ ودقيق. خادعة لأنها توهم بالإحالة والمرجع، كما توهم بالوصف الواقعي لظاهر الأشياء، كأن النص الذي يلي البداية، يشتغل فقط على مدى تفهّم القارىء لها.

والبداية المتمثلة في الجملة الأولى المفتتح بها الحكي، وإن كانت تلتقي مع بدايات النصوص الروائية المعاصرة لها فإنها تختلف عنها من حيث مكوناتها اللغوية، ووظيفتها الدلالية، بحيث جاءت البدايات الخمس من فصول الرواية لتسطر هذه الوظائف من خلال طابعها الاختلافي المتنوع، الذي يرتبط في سلك يجمع البدايات كلها.

تتشكل هذه البداية من كلمات ــ مفاتيح يلحمها خيط رابط لها جميعاً وهو التخييل الذي لا يظهر واضحاً ولكن اسم «الملاّ بيناف» ينوب عنه من خلال ظهوره المتكرر في ثلاث بدايات (الفصل الأول، الثالث ثم الخامس). في البداية الأولى جاء الحديث عن «الملاّ» كشخصية، بينما جاء ذكره في الفصلين الثالث والخامس على سبيل التمييز (ساحة بيت الملاّ ــ فناء بيت الملاّ). كما تكررت مفردات الثلج والبياض في الفصلين الثالث والخامس، وورد ذكر الظلام مكرراً في الفصل الثاني، بينما كانت وردت أسماء الحيوانات في ثلاثة فصول (الحيوان ـ الزرازير ــ الريش). من جهة أخرى هناك أربع ملاحظات أولية تتجلى في:

٤ – ١ – حضور العنوان في البداية الأولى، الكبرى (كما في البداية الأخرى الصغرى)، فالجملة الأولى تحيل على الملاّ الوقور وهو يقرأ الفاتحة.

٤ – ٢ – حضور الجمل الإسمية في أربع بدايات، وجملة فعلية في واحدة. وهذه الأخيرة تم بها افتتاح الرواية، وتدل على أن الفاعلية لم تختلف، وإن بدا أن الجمل الأخرى في

بدايات الفصول الأربعة هي جملة اسمية، فإن تحت إهابها جمل فعلية متنوعة.

الفصل	١	٢	٣	٤	٥
مفردة البداية	حاول	ذلك	بضعة	خيام	الاجنحة
الافعال في جملة البداية	حاول، يبدو ابتسم، وقع، قرأ	يزحف – يسبح	حطت، باحثة	انتصب – يأتي كانوا يأتون – يتحدثان – يجري – يختارانه	تخفق، يعطي يتحرك

كما حقق تنوع على مستوى البداية باسم اشارة يفيد تعيين البعيد جداً ثم اسم العدد، واسم يحيل على المكان، وآخر على الحيوان، هذا التنوع الذي يحقق فرادته على مستوى كل فصل على حدة، ظل مرتبطاً بالجملة البداية الأولى ـــ الفعلية التي كانت تنمو داخلياً في البدايات الأخرى، وتختفي في الجملة الاسمية التي كانت للتقرير والإخبار، وجاءت مخصبة بالتنوع الذي يقصد منه استنفاد النظر والإنطلاق من زوايا مُغايرة لكنها تصب في نهاية الأمر في مجرى واحد.

٣ – ٤ –: حضور صيغة المثني والجمع:

الفصل	١	٢	٣	٤	٥
الزمن الصرفي، والصيغة (الجمع – المثنى–)	– الانسان – الشفتين: – اليدين	يزحف – يسبح	– بضعة زرازير	خيام – هؤلاء الرجال دراجاتهم – كانوا ثلاثة – اثنان، يتحدثان.	الاجنحة الهائلة

هذه الصيغة تنطلق من المثنى أو الجمع لتنتهي الى المفرد أو العكس. وقد عكست كل البدايات هذا المفرد الذي له هيمنة خفية على المثنى والجمع. وجملة البداية لا تحاول اظهار هذا بقدر ما تسعى إلى التمويه عن طريق التثنية والجمع. ففي كل فصل على حدة هناك الفرد الواحد، بحيث إذا كانت لبيكاس هيمنة قائمة في مسارات كل أحداث الرواية، عبره هو، أو عبر ابنه بيكاس الثاني، فإن الفصول قد تقاسمتها الشخوص بحيث أن الفصل الأول كان للملاّ بيناف والثاني للحيوان المنوي، والثالث لبيكاس، والرابع والخامس لكرزو. هذا الإفراد، كونه بؤرة يتم عبرها نسج باقي أحداث الرواية، لا يحقق وجوده الا

عبر الآخرين أي أن الإفراد والتثنية والجمع هي أشياء واحدة ومتماسكة فيما بينها:

٤ – ٤ – حضور الزمن:

الفصل	١	٢	٣	٤	٥
الزمن		الظلام	الصباح – الثلج الليل		

هذا الحضور لم يتكرر الا في بداية فصلين، وهو حضور غامض لا تحديد فيه عكس التحديد الذي كان يعطيه المؤلف في ثنايا النص. فالبداية تبدأ عائمة من الكل، ثم تشرع في تقليص هذا الكل الى الجزء الذي هو الزمن المحسوب.

٤ – ٥ – حضور المكان:

الفصل	١	٢	٣	٤	٥
المكان		الزلال الدبق النفق	– السلك – الساحة – الثلج	الطريق – الغبار	– الأرض – بيت الملاّ

لحضور المكان في البداية أهمية، فهو مغلق ويتراوح بين المحدد وبين اللامحدد. والحيوان الذي يزحف في الظلام، ظلام الزلال الدبق الذي يشير الى هيئة المكان الذي يحتويه، هو حيوان يتحرك فوق مكان ما.

هذه التجليات الخمسة مرتبطة فيما بينها تفضي الى وظيفتين أساسيتين:

– الوظيفة الأولى: وظيفة ايهامية، البداية فيها توهم بما هو واقعي لاستقبال الأحداث؛ والإيهام، عن طريق اختفاء الرواي وراء حجاب سميك، وهو يقدم الصورة المشهدية لواقع مرئي يدفع بدوره نحو اللامرئي (جسر من الواقعي إلى الخيالي أو العكس). فالمؤلف في بداية الفصل الثاني يوهمنا بحيوان يسبح في شيء رخي زلال، ولكن بقية الفصل يصدم القارئ بأن الحيوان ليس سوى حيوان منوي في رحلته من جسم الملاّ بيناف إلى رحم برينا المفتوح لاستقبال العجائبي.

– الوظيفة الثانية: وظيفة التلميح البلاغي، الذي يتكئ على التنويع القاضي بالتشويق

والتكسير الضمني لكرونولوجية الحكي، وتلك الخطية اللاهثة وراء بطولة التعجيب، من خلال النعوت والصفات الدقيقة التي تساهم في التكثيف والإيحاء، وهيمنة الفعل الحركي.

كما أن البداية في المحكي الروائي ذات آليات داخلية تنسج للنص الروائي أنفاقه ومساربه واختلافيته وفرادته وبالتالي علاقته مع باقي النص أو مع المتلقي.

المغرب

المراجع:

(*) المقصود بالبداية: الجملة العتبة Phrase Seuil الأولى والمرادفة للترجمة الفرنسية incipit.

(١) انظر نفس الفكرة في:

-Jean Raymond: Commencements Romanesques, P129 (Article in=) Position et oppositions sur le Roman- contemporain, Actes et colloques N°8, strasbourg, ed. Klincksiek 1979

-Andrea del lungo: Pour une poetique de lincipit, (Revue=) Poetique n°94, avril 1993, ed seuil, P131.

(٢) صبري حافظ: البدايات وظيفتها في النص القصصي، مجلة الكرمل عدد ٢١ – ٢٢ وسنة ١٩٨٦، نيقوسيا ص ١٤١.

(٣) ان مسألة التحديد المدقق لجملة البداية تتراوح بين الذين يقفون في الجملة الأولى وبين القائلين بالوحدة الأولى التي قد تتضمن جملاً تشكل معنى، ويناقشها (اندريا، ديل، لونجو)، مشيراً الى الأخذ بالوحدة الأولى في النص وإلى ثمانية نقط تحديدية:

أ– اشارة من المؤلف.

ب– نهاية السرد الأولي والانتقال إلى السرد الآخر.

ج– الإنتقال من السرد إلى الوصف أو العكس.

د– الإنتقال من الخطاب الى السرد والعكس.

هـ– تغيير في الصوت أو على مستوى السرد.

و– تغيير في التبئير.

ز– نهاية الحوار أو المونولوغ، أو الانتقال الى الحوار أو الى الموضوع.

ح– تغيير في زمنية النص وفضائه.

انظر: Andrea. d.L: op.cit PP135-136

4 - Jean Raymond: 1979. P129

(٥) يوسف القعيد: شكاوي المصري الفصيح، ح١ – نوم الأغنياء، ط١ – دار المسيرة بيروت ١٩٨١.

(٦) محمد برادة: لعبة النسيان (رواية) دار الأمان. الرباط. ط١, ١٩٨٧، ص٧.

(٧) صبري حافظ مرجع سابق.

(٨) يوسف فاضل: سلستينا (رواية)، منشورات نجمة، الدار البيضاء، ط١: ١٩٩٢، ص٧.

(٩) جمال الغيطاني، وقائع حارة الزعفراني، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط٢, ١٩٨٥، ص٧.

(١٠) أنظر: Andrea.d.L: 1993.P138

(١١) الميلودي شغموم: عين الفرس، دار الأمان، الرباط، ط١, ١٩٨٨، ص٥.

(١٢) محمد الهرادي: أحلام بقرة، دار الخطابي، الدار البيضاء، ط١, ١٩٨٨، ص٥.

(١٣) الياس خوري أبواب المدينة، بيروت، دار ابن رشد ط١, ١٩٨١.

(14) Jean Raymond: 1979. P140

(١٥) سليم بركات، الريش، بيسان للنشر ط١, ١٩٩١ نيقوسيا.

(١٦) يحيي الطاهر عبد الله: الحقائق القديمة لإثارة الدهشة (ضمن المجموعة الكاملة) دار المستقبل العربي ط١، ١٩٨٥.

(١٧) محمد برادة، الضوء الهارب، نشر «الفنك»، الدار البيضاء ط١, ١٩٩٣. ص٩.

(١٨) مجيد طوبيا: دوائر عدم الإمكان (ضمن عذراء الغروب) بيروت دار النشر ط١-١٩٨٦ ص١٦٦.

(١٩) عبد الحكيم قاسم، طرف من خبر الآخرة، بيروت، دار التنوير ط١, ١٩٨٤، ص١٩٨.

(٢٠) إدوار الخراط: رامة والتنين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١, ١٩٨٠، ص٧.

(21) M.Bakhtine: Esthetique et theorie du roman ed, tel Gallimard, France, 1987, P395.

(٢٢) دوائر عدم الإمكان. ص١٢٥.

(٢٣) صبري حافظ: مرجع سابق، ص١٤٣.

(٢٤) صبري حافظ: مرجع سابق، ص١٤٢.

(٢٥) نفس المرجع والصفحة.

(26) Jean Raymond: 1979. P132

(٢٧) أنظر: نور الدين صدوق: البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية ط١ – ١٩٩٤، حيث يعرض المؤلف قسماً خاصاً بالمفهوم والوظيفة ثم البداية والزمن والمكان وانماط البدايات، ثم قسماً ثانياً يقارب البداية من خلال رواية الزيني بركات، فضلاً عن تمثيلات أخرى من نصوص روائية غربية وردت في القسم الأول.

(٢٨) سليم بركات: فقهاء الظلام، نيقوسيا، منشورات مؤسسة بيسان برس، (كتاب الكرمل ٢) ط١، ١٩٨٥.

(29) Jean Raymond: 1979. P132

(30) M.Bakhtine: 1987, P395

عن السّيرة الذّاتيّة في الكتابة العربيّة

علي مصباح

«نحن لا نعرف أنفسنا، نحن الذين نبحث عن المعرفة، والواقع أنّنا لم نبحث قطّ عن ذاتنا، فكيف يتسنّى لنا أن نكتشف ذاتنا في يوم من الأيام؟»
– نيتشة –
«جينيالوجيا الأخلاق»
«كتلة مقهوريك ومنبوذيك ليست سوى مفهوم مجرّد. الأفراد وحدهم موجودون، إذا ما وجد أحد.»
– خورخي لويس بورخس –

السيرة الذّاتيّة جنس أدبي نادر داخل الكتابة العربيّة المعاصرة، إن لم نقل يكاد يكون منعدماً.

في كتابات القدامى يلاحظ القارىء انسراب الكثير من السيرة الذاتية داخل العديد من الآثار؛ في نصوص أدب الرّحلة، وفي كتابات المتصوّفة، وكتابات أبي حيّان التوحيدي، وفي «طوق الحمامة» لابن حزم... أمّا الشعر فكان في أغلبه، بما في ذلك المديح والهجاء، نوعاً من الإخبار عن التجربة الذاتيّة، حتّى أنّ الدارسين والنقّاد قد اعتمدوا في كثير من الأحيان النصوص الشعريّة وثيقة عن حياة الكاتب وعصره، واعتمدوا حياة الشاعر وسيلة لفهم تجربته الشعريّة. بل إنّهم قد بالغوا في ذلك إلى حدّ تأسيس الإعتقاد المبسّط الساذج بتطابق النصّ مع التجربة الذاتيّة جملة وتفصيلاً.

المهم هو أنّ نصوص القدامى لم تكن تتردّد في احتضان عناصر التجربة الشخصيّة، ولا تنزعج من ذلك بدعوى ضرورة الفصل بين الذات الكاتبة وموضوع الكتابة. كانت الذات لا تسعى إلى إقصاء نفسها من الأثر إلاّ في حالات محدّدة مرتبطة بنوع خاصّ كالنظريّة الفلسفيّة، وإن كان الغزالي هنا أيضاً قد خرق هذا المنوال في كتاب «المنقذ من الضلال» الذي يمكن أن يعتبر هو أيضاً سيرة ذاتيّة علميّة. إذ هو يؤسّس نوعاً من المعرفة القائمة على التجربة والإختبار الفرديّين، شأن المعرفة الصّوفيّة عامّة.

أمّا الكتابة العربيّة المعاصرة فتبدو عازفة، أو متجاهلة لهذا النوع من الكتابة التي محورها الأساسي هو التجربة الذاتيّة للكاتب في أبعادها المتعدّدة.

ما السبب في ذلك يا ترى؟

سؤال يعاودني الآن. وقد ظل يتردّد في الإلحاح عليّ منذ سنوات.

أذكر أنّني قرأت في سنّ مبكّرة كتاب «الأيّام» لطه حسين، وأعجبت به إعجاباً شديداً. ولأول مرّة شعرت بأنّ الكتابة يمكن أن تكون أيضاً نابعة من التجربة الخاصّة والمباشرة للأشخاص الحقيقيّين. شيء له علاقة مباشرة وحميمية بالشخص الذي يكتب. كان مدرّسونا آنذاك يلقّنوننا أنّ القيمة الأساسيّة للأدب تكمن أوّلاً وقبل كلّ شيء في قدرته على ارتياد العوالم الخياليّة التي تسمو على المسيرة الرّتيبة لحياتنا اليوميّة، مع إتقان استعمال الصّور الغريبة والألفاظ الرشيقة والعبارات المنمّقة المنتقاة. كان كلّ ذلك يثير إعجابنا، لكنّه كان يرفع بيننا وبين تلك النصوص شيئاً شبيهاً بجدار. وكان الكتّاب يبدون لنا (لي شخصيّاً على الأقلّ)، بموجب ذلك الحاجز، أشبه بأبطال الأساطير: شخصيّات خارقة للعادة، غريبة عن منزلتنا (البشريّة أكاد أقول).

أربكني الأمر في البداية، حتّى أنّني سألت أستاذ اللغة العربية آنذاك، إن كان طه حسين في ذلك الكتاب يروي فعلاً قصّة حياته الشخصيّة، فأجابني بأنّ ذلك النوع من الكتب يسمّى بالمذكّرات.

هناك كتّاب يكتبون عن أنفسهم إذاً؟ عن حياتهم بكلّ تلك الجزئيّات التي كنّا نظنّها أشياء تافهة لا تهمّ أحداً؟

كان الكتاب يشدّني إليه بشيء من السّحر الخفيّ الذي لا علاقة له بالبهرج اللفظي، ولا بالصّور الغريبة والأحداث الخارقة. أعجبني أن يحدّثني ذلك الكاتب الكبير الذي كنّا نكنّ له تقديراً هائلاً، عن حياته، عن خطواته الأولى وهو يتلمّس درباً في العتمة باتّجاه السّياج الذي لم يكن قد تجاوزه من قبلها قطّ، عن كبواته وعن بعض اللحظات المحرجة والمؤلمة التي كان يسبّبها له فقدان البصر.

لشدّ ما أعجبني أن يدخلني ذلك الصنم الهائل إلى عالمه الحميميّ، وأن يطلعني على

عذاباته ومعاناته لأتمثّله، لا فقط كرجل أدب محاط بهيبة لا حدود لها، بل كطفل معذّب. كإنسان.

ولقد تساءلت آنذاك كثيراً: لم يتحدّث طه حسين عن نفسه بصيغة الغائب؟ لمَ لا يستعمل صيغة المتكلّم فيقرّبنَي إليه أكثر، وأراه وجهاً لوجه من دون تلك الوساَطة لشخصيّة نكرة: «الطفل»؟

قرأت بعدها سيراً ذاتيّة كثيرة لعدد من الكتّاب الأجانب. «مذكّرات آن فرانك» كان على ما أظنّ أوّل ما قرأت من تلك الكتب، ثمّ اعترافات روسّو. بعدها جاء نيرودا (أعترف أنني عشت)... ثمّ هنري ميللر وجان جينيه، وكازنتزاكي، وويليام اس. بورّوز.....

أشعر دوماً بلذّة كبيرة في قراءة هذا الصنف الأدبي، وأحسّ أنّه يحتوي على دفق من الصدّق شبيه بطاقة من المحبّة تجعل أولئك الكتّاب أناساً مقرّبين لي ومحبّبين، وتجعلني أجهد نفسي في البحث عن موقع تلك القوّة التي تجعلهم يبوحون للقارىء بكلّ الأسرار التي يسعى النّاس عادة إلى حجبها وتخبئتها عن الآخرين.

كلّ قارىء صديق حميم بالنسبة لهؤلاء! وحياتهم التي كانوا يحرصون على أن يعيشوها ملء الرّئتين وبحريّة، تغدو أحياناً صداميّة ومشاغبة لنواميس وأعراف المواضعات الإجتماعيّة المتداولة، هي من ناحية ملك خاصّ لهم يحيطونه على الدّوام باليقظة تجاه السّلب والإبتزاز الذي تمارسه المؤسّسات، لكنّهم من ناحية أخرى لا يمنعونه عن الآخرين، ولا يضربون عليه أسيجة الرّقابة والتكتّم؟ ما هو سرّ هذه الجدليّة الغريبة يا ترى؟ أليس ذلك هو سرّ قوّتهم التي تجعلنا ننشدّ إلى كلّ كلمة ممّا يكتبون انشدادنا إلى جزئيات حلم جميل، أو إلى كلام نبوءة غامضة مشحونة ألغازاً؟ هل هم يمارسون على حياتهم الخاصّة عمليّة تأميم تسلبهم الحقّ في الإمتلاك الفردي لحميميّتهم؟ أم تراهم بالعكس من ذلك يمارسون على حياتنا نحن؛ على كلّ ممارساتنا السريّة وأفعالنا التي لا نقدر على إتيانها جهراً، ضرباً من الإتّهام الذي يفضح مراوغاتنا وعدم جرأتنا على إعطاء الحياة طابعها الإحتفاليّ الذي تستحقّ؟

تحيل هذه التساؤلات دوماً إلى سؤال آخر: ما الذي يجعل الكتّاب العرب يعزفون، أو ينشغلون عن كتابة سيرهم الذاتيّة؟

يعاودني هذا التساؤل دوماً، وبإلحاح أكثر في السنوات الأخيرة. وفي كلّ مرّة أحاول أن أجد تبريراً أو تبريرات لذلك كي أطردً عن ذهني بعض الأفكار التي تراودني، والتي ربّما رأيت فيها قسوة ما على الكتابة العربيّة عامّة، فأسعى دوماً إلى تفادي تعميقها وتطويرها.

وأنا أقرأ كتاب «زهرة الأنبياء» للكاتبة العراقيّة سالمة صالح عاودتني تلك التساؤلات

مجدّداً. وكان أن تزامنت قراءتي لهذا الكتاب، بمحض صدفة مع قراءتي لرواية «هلوسات ترشيش» للكاتب التونسي حسونة المصباحي، وفيها أيضاً جانب كبير من السيرة الذاتيّة، وكتاب «بدون استراحة» لباول بولز.

قرّرت أخيراً أن أغامر بالتطرّق إلى هذا الموضوع ومحاولة تقصّي بعض الأسباب التي تجعل الكتّاب العرب يعزفون عن هذا الجنس الأدبيّ الهامّ، أو لا يأتونه إلاّ مداورة ومخاتلة.

لكن ها أنّني أضبط نفسي وأنا أتردد، وأُراوغ الموضوع ولا أتجرّأ عليه!!

لكأنّ المسألة «تابو»! حتّى لكأنني أرى نفسي الآن أكتب كلاماً شبيهاً بالإعتذار لمجرّد مراودة هذا الموضوع، أو شيئاً مثل تبرير لموجب الكلام في هذا الموضوع.

إنّها فعلاً لمفارقة! بل إنّه أمر عميق الدّلالة. فهذا لا يعني سوى أنّ الموضوع على شيء من الخطورة يستوجب التردّد والحذر؛ بمعنى أنّ التطرّق إليه قد يؤدّي إلى ملامسة مسائل محرجة. وهذا يعني أنّني واقع تحت سلطة الحرج ذاتها التي تكبّل الكتابة العربيّة عامّة. وأراني أتساءل، أو لعلّني أشحذ جرأتي: أليس من حقّ المرء أن يتطرّق إلى ما يخالجه من مواضيع، حتّى وإن كانت محرجة؟ حتّى وإن اقتضى الأمر أن يخطىء؟

إذاً!

ما هي المعيقات التي تحول دون الكاتب العربيّ والتطرّق إلى ذاته وتعريتها، وإضاءة ما يقبع في العتمة من شخصيّته في علاقتها الصداميّة مع العالم المحيط؟

هل يخبّىء هؤلاء أشياء خطيرة لا يجرؤ المرء على التصريح بها دون أن يلحقه منها الأذى؟

أم ترى حياتهم خالية من كلّ أمر مهمّ؟ تافهة إلى حدّ أنّ لا شيء فيها يمكن أن يصلح غذاءً للأدب؟ أم أنّ المسألة تتعلّق بمفهوم محدّد لدينا للأدب ولعلاقة المعيش بالمكتوب، وعلاقة الكاتب بما يكتب؟.

|

هنالك طبعاً دائماً شيء من السيرة يخترق الكتابة ويتسلّل بحذر بين مفاصلها. وهناك روايات وقصص تكاد تكون في مجملها نوعاً من السيرة الذاتيّة المتخفّية وراء شخصيّات وأحداث قد تبدو لا علاقة لها بالكاتب. لكنّ السيرة الذاتيّة كجنس مستقلّ يصرّح بأنّه سيرة ولا يتّخذ أقنعة وشخصيّات منتحلة للمراوغة والتستّر، شيء يختلف عن الرّواية وحتّى عن اليوميّات والمذكّرات.

إنّ ميزة السيرة الذاتيّة وكلّ طاقاتها تنبع من ذلك التعبير الصّريح عن هويتها. السيرة كجنس واضح الهويّة والمقاصد، تضع الكاتب وجهاً لوجه مع ذاته، دون

وسائط وذرائع، ليدخل معها في حوار صاخب، قبل أن يخرج ذلك الحوار مع الذّات إلى القارىء ليدخل بدوره في مجابهة مع منظومة القيم التي تحدّد رؤيته وسلوكه.

هنا يكمن الفرق بين السيرة الذّاتيّة والمذكّرات، ذلك أنّ هذه الأخيرة غالباً ما تكون تسجيليّة نقليّة، وغالباً ما يطغى عليها الحدث الخارجيّ، فتتحوّل إلى نوع من الوثيقة التّاريخيّة الإجتماعيّة والسياسيّة، في حين أنّ السّيرة الذاتيّة حفر في الذات وتقصٍّ لجراحاتها.

السيرة ليست توثيقاً كميّاً بقدر ما هي عمل انتقائيّ يلتقط اللحظات الأكثر إشعاعاً، أو الأكثر قتامة. الأكثر نتوءً وتوتّراً. اللحظات التي تعرب عن نفسها لحظات امتلاء بالحياة، ببهجتها، بمتناقضاتها وبصراعاتها. لحظات وقوف الذات في عراء المجابهة، في دفء الإمتلاء بالذات، في عاصفة اختبار الفرد لفرديّته وحريّته. لحظات ترتبك عندها القناعات والمسلّمات والقوانين العامّة، وتحتضن الذات فيها لهفتها الأبديّة على الإمتلاء بالمعنى الوجوديّ الوحيد الذي لا يتأسّس إلاّ في اختبارها الفرديّ للحياة.

هناك جهد مضاعف يجابه الكاتب وهو يقبل على كتابة سيرته الذاتيّة:

ـ جهد باتّجاه تملّك الأنا لذاتها والسيطرة عليها.

ـ جهد باتّجاه الخارج (وهو لاحق على الجهد الأوّل ونتيجة له)، لجعل الأنا تواجه العالم وتتعرّى أمامه دون مكابرة أو خوف أو مداراة لأيّ عرف من الأعراف.

إنّ استكمال السيادة على الذّات لا يعني بالضرورة أنّ الأنا قد صفّت حساباتها نهائيّاً مع ذاتها، وأنّها قد أنجزت تصالحها معها، بقدر ما هي خطوة حاسمة باتّجاه التّفاعل الواعي مع الذّات. تفاعل قد يكون صداميّاً، لكنّه متحرّر من حواجز الإغتراب والإنفصام اللذين يحوّلان الذّات إلى كيان منشطر يراوح بين لحظة داخليّة منقطعة عن العالم، ولحظة خارجيّة تتموضع فيها وتغدو رهينة للعالم. لأنّه لا يمكن للذّات أن تموضع نفسها إلاّ بالخروج عن ذاتها، أي بالإنضواء تحت سقف خارجيّ قد يكون الأخلاق، وقد يكون الدّين، وقد تكون الإيديولوجيا... أو كل ذلك معاً. وهذه طبعاً حالة مرَضيّة يتبادل بموجبها طرفان الأدوار، فيصبح الخارج داخلاً والدّاخل خارجاً. يعني ذلك أنّ العالم الخارجيّ يغدو الإطار المرجعيّ، والسياق المنظِّم الذي يسلب الذّات من استقلاليتها ويصيّرها موضوعاً (ما هو موضوع أمام..) خاضعاً للمراقبة والتأطير والزّجر والإقصاء. فينشطر الكيان إلى كيانين:

ـ داخلٌ مفرغ من ذاتيّته، أي من طاقاته المتوفّزة النّازعة دوماً إلى التملّص والتنطّع والتوحّش ضمن الإختبار الفردي للحياة: داخلٌ مستوطَن ـ مستعمَر.

ـ خارجٌ مستبطَن طرد الذّات من مقرّها وجعلها تحتلّ موقع المنبوذ والمقصي.

لذلك لا يمكن أن يكتب السيرة الذاتيّة إلاّ من تمكّن من استعادة تملّكه لذاته. وهي عمليّة لا تتمّ في لحظة الكتابة بمعزل عن التجربة الحياتيّة التي تفضي إليها، بل هي صيرورة تشكّلت في مسيرة حياة كانت ممتلئة بهذا الإختبار الفردي والجريء للحياة ضمن علاقة صداميّة مع العالم؛ انفصاليّة واتّصاليّة في الآن ذاته، تحتضن العالم لترجّه وتخلخل ثوابته ومسلّماته. واعية بطابعها الصداميّ الإنشقاقي في غير انعزال، لأنّها تظلّ على الدّوام محتفية بالعالم كمشروع للبناء؛ كشيء قابل للتغيير والتثوير.

السيرة الذاتيّة كشف وتعرية ومواجهة للعالم بعري الذّات: اندافاعاتها، كبواتها، قلقها، أزماتها، ضعفها، وقوتها. جمع لشتات تلك اللحظات التي تبدو مجزّأة متناثرة، من أجل تحويلها إلى كلّ متعدّد الوجوه، لا يستقرّ إلاّ في حيرة ذلك التعدّد. كشف بأنّ كلّ شيء (الذات والعالم) مشروع منفتح على الدّوام على أطوار تشكّله اللامتناهية. لا شيءَ مكتملٌ، ولا شيءَ منته.

كاتب السيرًة الذّاتيّة يجمع في نثار الأحداث التي يستعيدها نسقاً حياتيّاً، ويعيد ترتيب سيرورة حياته في علاقاتها التفاعليّة مع العالم. نسق لحظات شفّافة هشّة منفتحة دوماً على تجاوز ذاتها، هشاشتها (لحظات الضّعف) هي اشتياقها إلى لحظة أخرى أرقى لا تُستدعى إلاّ صداميّاً. هكذا تتحوّل لحظة الضعف إلى تهيئة للتجاوز، وإذا هي منبع قوّة الذات التي تهفو إلى تقويض أسس الثبات.

كاتب السيرة الذاتيّة لم يعد لديه إذاً ما يخجله، أو ما يخفيه في عمليّة التعرية، لأنّها كشف عن إمكانيات أخرى لترتيب القيم والنظم. كيفيّة أخرى للإمتلاء بالحياة.

لكنّ الكاتب العربي يبدو ميّالاً إلى التغطية والتستّر (طلباً للسّتر)، وإلى المكابرة وإخفاء الضّعف، أو كلّ ما يعدّه ضعفاً (أو ما قُدّم له، واستبطنه على أنّه ضعف) قد ينال من سمعته وينقص من قيمته؛ قيمته الإجتماعيّة طبعاً. لأنّه كائن اجتماعيّ وتكوينه جمعيّ، متعلّق بالكمال والإكتمال، مؤطّر بالأمثلة التي أنجزت كمالها في صورة ذهنيّة غدت تقليداً معرفيّاً، ثم تحوّلت إلى مؤسّسة تؤطّر وعيه بالعالم، وتؤسّس اغترابه: العالم من حوله سلطة مكتملة تهفو إلى الخلود، وهو جزء ملحَق وتافه، لا يتحقّق له وجود إلاّ بالإنخراط التصالحي الإنسجاميّ في هذا الكلّ.

يكاد المرء لا يستثني غير الكاتب المغربي محمّد شكري، وتوجّه بدأ يتدعّم لدى الكاتب التونسي حسونة المصباحي وبعض النصوص الجريئة لكاتبات نساء، من المشهد العام للكتابة العربيّة التي تبدو في مجملها مرتاحة لاستنساخ الأمثلة النصية (كتابة بالذاكرة النصيّة لا بالتجربة)، خاضعة للمعايير التقليديّة لتعامل الفرد مع ذاته ومع الحياة والمجتمع، كانعكاس لانحباس الذات داخل المنظومة الأخلاقية التقليديّة القائمة على:

ـ الفخر : أداة الدّفاع عن النفس واستجداء الإعتراف وتحصيل المكانة المرغوبة اجتماعيّاً.

ـ الهجاء : أداة زجر الشاذّ والمنحرف وإقصاء كلّ ما لا يخضع للقيم المتعارف على صلاحيّتها.

ـ المديح : استعطاف الرضى واستجداء المكافأة.

لذلك يبدي الكاتب العربي في الغالب ذعراً وهلعاً شديدين أمام النقد (الهجاء في المخيال الجمعي التقليدي)، وينبسط للمديح والإطراء ويستزيدهما، لأنّ الذات الفرديّة لدينا نحن العرب جميعاً هشّة مدجّنة بالقيم والمتعاليات. إنّها ذات ضعيفة ضعف قيمة الفرد في ثقافتنا المعاصرة، لا تستند إلى قيم ذاتيّة صلبة تقيها من هجوم الخارج، وتجعلها قادرة على التصدّي بقواها وثوابتها الداخليّة.

الذات الفرديّة في مجتمع قائم على القمع المركَّب (عائلي، أخلاقي، ديني، سياسي) ما تزال مغمورة تحت ركام من الفعاليّات السلطويّة، لذلك يظلّ الخارج هو مجال انتعاش كيانها المشروخ.

ستكون الكتابة إذاً ثوباً يغطّي عري الذّات. ثوب يتفنّن كل واحد في تزويقه وتحسين هيأته لأنّه الواجهة البرّاقة لذات غير متصالحة مع ذاتها. فلا تفلح هذه الكتابة في كسر طوق القيم التي تؤسّسها الرؤية الإجتماعيّة، وفي اقتحام مجال الدّاخل: مجال الرّغبة وافتتنان الذات بعلاقتها الصداميّة مع نفسها وهي تتشكّل عبر حركتي الهدم والبناء ضمن عمل مراجعة دائم لا يهدأ.

|

سؤال : من أين يدخل الكاتب والفنّان إلى العالم؟

جوابان: ١ ـ من بوّابة المؤسّسات ـ الكبرى منها والصّغرى. هناك العائلة والمدرسة، والمحيط الإجتماعي الذي يحبّك ويحيطك بالتقدير والإعتراف، والوطن والدّين والأخلاق، والطبقة، والدولة، والفكرة الكبرى، والقضيّة، والتضحية، ونكران الذات (لا تنسى نكران الذات!).... بوّابات عديدة؛ ولا تضيّقوا ما وسّع الله لكم.

٢ ـ باب الإمتحان. الباب الضيّق الذي تحرسه زبانية المؤسّسات المذكورة في ما سبق، لا يتجاوز ذلك الحاجز إلاّ قلّة من المغامرين. هو الذي تعنيه مقولة «ما أكبر الكرب وما أضيق الطريق». لذلك سمّيناه باب الإمتحان... لكن ألا يمكن أن نعوّض عن عبارة الإمتحان بـ «الإختبار»؟ باب التجربة الذاتيّة إذاً! الإختبار الفرديّ. الإمكانيّة الوحيدة لاختبار الحياة.

ستختار الكتابة العربيّة المعاصرة الباب الأوّل الذي تدخل منه القطعان؛ كلّ قطيع

وراء لافتته أو راية عشيرته. لأنّ «الوعي» العربي جمعي قبل كلّ شيء، والوعي الجمعي مفتتن بالكليّات. الفرد العربي لم يفلح بعد في دخول العالم ومغازلة أشيائه جهراً. العالم بالنسبة لوعيه السقيم خطيئة، والعيش معصية. مراوغةً يأتي الفرد تناوله للأشياء؛ يسعى إلى إبداء تجاهلها، فيما هو يتلهّف عليها في سرّه. يتظاهر بإقصاء الجسد وتحقيره فيما هو مهووس به... لكن فقط كرغبة حرام، وأحياناً كواجهة برّانيّة. لننظر قليلاً إلى عشق الزّينة المبالغ فيه، وعبادة الحليّ، وذلك التلهّف على اقتنائها وتكديسها على الجسد لدى المرأة العربيّة! ليست الحليّ وسيلة للتبجّح بالثروة، بقدر ما هي طريقة لمداورة الرّغبة في العيش مع الجسد، وبالجسد. مداورة تنقلب الزينة فيها على الجسد لتحجبه، فتلغيه معمّقة أكثر محنة غيابه واغترابه. يتحوّل الذهب إلى قناع، وإذا الجسد يعلن المعدن سيّد الحضور، والديكور بعناصره التكميليّة (Les accessoires) سابقاً على الشخصيّات في مسرحة المراوحة بين الغياب والتلهف على الحضور، بين التبجّح والإمّحاء.

الإيديولوجيا، والأخلاق، والقضايا «الكبرى» هي حليّ الكاتب الذي لا يجرؤ على جعل ذاته شخصيّة تملأ بحضورها الركح مستقلّة بذاتها لا تستدعي عناصر الديكور إلاّ كعناصر إضافيّة متمّمة.

|

إنّ الإقبال على كتابة السيرة الذاتيّة، إذاً، خطوة هائلة يخطوها الكاتب باتجاه ذاته بهدف اكتشافها ومعرفتها أوّلاً، ثمّ تملّكها وتغذية وقودها: منبع الكتابة والعنصر الأوّل للعمل الإبداعي.

ليست كلّ «أنا» كاتبة واعية بذاتها وبنوعيّة حضورها في العالم. لأنّ الكتابة يمكن لها أيضاً أن تكون ضرباً من الهروب من الذات والإحتماء بالخارج، وسعياً إلى تغطية عريها إذا ما كان هاجسها استجداء الإعتراف وبلوغ المجد والشهرة، أو المناصب. صحيح أنّ كل عمل يعمله الإنسان يكون موجّهاً إن قليلاً أو كثيراً بالرغبة في الحصول على الإعتراف، غير أنّه عندما تتحوّل هذه الرغبة إلى هاجس أساس يطغى على الرغبة في التحرّر وممارسة الوجود على نحو مستقلّ ومبدع عبر طقس الكتابة، فإنّ الأنا الكاتبة ستعمل كلّ ما في وسعها لتفادي نار المواجهات، الدّاخليّة منها والخارجيّة. عندها تتحوّل الكتابة من رغبة في التحرّر إلى استلاب، لأنّ الذات وهي تتوهّم بلوغ تحقّقها عبر ما يمنحه لها الخارج من اعتراف ومكافأة وتكريس، تكون في الواقع قد ذهبت شوطاً في متاهة الإغتراب. وسيكون عليها تبعاً لذلك الإنقياد إلى قوانين النجاح التي تحدّد خارجاً عنها، ضمن مؤسّسات الأخلاق والدّين والإيديولوجيا والسياسة. فلا بدّ لها إذاً من الحرص

كلّ الحرص على عدم الإخلال بشروط الإنضباط لمرجعيّات ذلك الخارج وعدم التجاوز، والتطاول على متعالياته.

ستكون الكتابة ضمن هذه الشروط عمليّة استنزاف لطاقات الذات (طاقات الإختبار الذاتي، والتحفّز والتنطّع)، وتواطؤاً مبيداً مع الخارج ضدّ التدخل.

الكاتب العربي يعيش داخل مجتمع ذي بنية قمعيّة بامتياز. هذه البنية تمارس على الأفراد قمعاً مركّباً متعدّد الأوجه تعدّد المؤسّسات التجميعيّة: العائلة، العشيرة، المؤسّسة المهنية، الأخلاق، الدّين، الدولة. وبالرّغم من بعض التغيّرات البنيويّة التي طرأت على انتظام النسيج الإجتماعي بحكم ظهور المدن الكبرى، وبروز بعض القطاعات الصناعيّة، وتغيّر العلاقات المهنيّة ضمن أنماط جديدة للإنتاج، وتفكّك الروابط القَبليّة والعشائريّة (وإن نسبيّاً في بعض الأقطار)، وبروز الدّولة كمعطى سياسي وإداري ذي حضور جديد نوعيّاً، فإنّ منظومات العائلة والأخلاق والدّين لم تفقد سلطتها التقليديّة، ولا شيئاً من قدرتها على محاصرة الأفراد ومراقبتهم ومحاسبتهم وإخضاعهم للأنماط التي تحدّدها لسلوكيّاتهم ونمط تفكيرهم.

إنّ هذه المؤسّسات المتعدّدة والمتجاورة، في نوع من المفارقة التاريخيّة أحياناً، لم تدخل في تناقضات حاسمة كان من الممكن أن تمنح الفرد هامشاً للتملّص من سطوتها، بل إنّها، وضمن هويّة اجتماعيّة غائمة لم تتحدّد ملامحها بوضوح بعد (فلا هي رأسماليّة بورجوازيّة، ولا هي إقطاعيّة، ولا هي ليبراليّة، ولا هي تسييريّة كليانيّة، ولا هي تقليديّة، ولا هي حديثة) قد أسّست ضمن هذا التجاور المسخ تحالفاً مشبوهاً وغير طبيعيّ، غايته إحكام المحاصرة على الفرد والفئات وضمان الثبات والرّكود. بل إنّ سلطة المراقبة قد تشدّدت وتوطّدت أكثر بحكم تنامي قدرات الدّولة على التدخّل السريع والمنظّم والدّقيق عبر أجهزتها الإدارية المستحدثة والإعلامية والتعليميّة التي اقتحمت على الأفراد حميميتهم وصارت حاضرة حضوراً مكثّفاً لم تكن تعرفه في عصور ماضية.

إنّ تضافر مساعي هذه المؤسّسات المتعدّدة من أجل المراقبة، قد أعطاها قدرة فائقة على محاصرة ونبذ الناشز والمختلف، وتحييد كلّ الحالات التي تتجرّأ على السباحة ضدّ التيّار، أو على إظهار التفرّد الذي يعني لدى المخيال الجمعي العربيّ فعل انشقاق وعصيان وإتيان للبدع.

إنّ المجتمع العربي من المجتمعات البشريّة النّادرة التي تتجاور فيها مؤسسات المراقبة التقليديّة منها والحديثة مع مؤسّسة العقاب الرسميّة لتمارس كلّها مجتمعة سلطة قهريّة لا متناهية على الفرد.

لكن هل يعني ذلك أن مساعي التطويع والمَجْمعة قد توصّلت إلى القضاء النهائيّ على

النزوعات العميقة لممارسة التفرّد والتنطّع على نظم المراقبة والتأطير الصّارمة؟

يبدو لي، وهذا ما تثبته الحياة، أن لا شيء يستطيع – ولا استطاع في الماضي – أن ينجح في تدجين الفرد تدجيناً تامّاً، وفي قتل الفرديّة قتلاً نهائياً. النزوع إلى الفرديّة معطى عميق في الإنسان، إذ ما من أحد يستطيع أن يتماهى تماهياً كليّاً مع المجموعة بحيث يفقد ذاتيّته تماماً، وذلك حتّى في أشدّ لحظات تماهي الأفراد مع أيّ مثال إديولوجيّ أو عقائديّ. يبقى دوماً مجال ما يُفسحه الفرد لذاته ويصونه. مجال يسمح بممارسة نزوة ما لا تستجيب بالضرورة إلى رغائب الجماعة، أو بتلبية رغبة تستنكرها المؤسّسة وتستقبحها.

لكن كيف يعيش الفرد تلك الفسحة الصغيرة من الحريّة، وكيف يمارس حقّه في ارتيادها. كيف يلبّي نداء الرّغبات المقموعة والممنوعة؟ كيف يأتي فرديّته؟ ذلك هو المهمّ.

الجواب تمدّنا به المعاينة، حتّى غير العميقة للحياة اليوميّة ولسلوكات الأفراد داخل مجتمعاتنا. والأمر لا يتطلّب جهداً ذهنيّاً خارقاً على أيّة حال.

إن الإنسان العربي يعيش فرديّته مخاتلة لا مجاهرة («وإذا ابتُليتم فاستتروا»). يمارسها سرقة لا انتزاعاً، ويظلّ يعيش ممارستها كخطيئة لا كحقّ طبيعيّ. ومردّ ذلك التربية السلطويّة الزّجريّة التي يتلقّاها الفرد في محيط مسيّج بالممنوعات والمحرّمات، وهي تربية لا تنمّي الإستعداد للمجابهة والمواجهة بقدر ما تشجَع على المراوغة والتحايل والكذب. لأنّ فرداً ينشأ داخل هذا الحصار المشدّد المتشدِّد، سيتعلم منذ الصغر التفنّن في طرق المراوغة والمخاتلة ومحاولات بلوغ إرضاء الرغبات سرّاً، في الوقت الذي يسعى فيه إلى الظهور بمظهر النموذج المنضبط لقواعد السلوك المرضيّة التي توفّر عليه العقاب وتجلب له المكافأة.

سيمارس الفرد الذي ينمو داخل هذا النظام الصّارم رغباته كممارسته للعادة السريّة، وسيعيش ذلك كمغامرة طائشة شاذّة، أو كمعصية لا بدّ لها أن تبقى محاطة بالتستّر حفاظاً على السمعة والمركز، وأحياناً فقط على لقمة العيش، أو على الحياة.

|

لدى الإغريق القدامى كان المسرح يلعب دوراً روحانياً مهمّاً عبر وظيفة «الكاثارسيس» (التطهير) التي تضع الفرد (المتفرّج) وجهاً لوجه مع ذاته. كانت خشبة المسرح ممراً نحو الذّات لتقصّي أعماقها والنفاذ إلى ما تحجبه ظلال الوعي في خفاياها. لم يكن المسرح فرجة بقدر ما كان خلوة مع الذات، ضرباً من العلاج النفسي الذي يعطي المتفرّج فرصة للدخول في مواجهة مع نفسه، فيتحوّل من متفرج إلى محلّل نفساني يراقب عوالمه الداخليّة ويتوغّل في أعماق نزواته ورغباته ويدخل في مصادمة علاجية معها (أو ما

يسمّى بلغة العلاج النفسي بـ «علاج الصّدمة») كخطوة نحو إنجاز التصالح مع الذات.

وفي المسيحيّة الكاثوليكيّة يلعب طقس الإعتراف دور المعدّل، أو عامل تصالح بين صرامة القواعد السلوكيّة والنزوعات الفرديّة لانتهاكها. صحيح أنّ النيّة الرئيسيّة التي أوجدت هذا الطقس هي محاولة محاصرة الأفعال الفرديّة وتأطير «الذّنب». وصحيح أيضاً أنّ المسألة غالباً ما تتحوّل إلى طقس رتيب يؤدّى بصفة آليّة (شأن كلّ الطقوس)، لكنّها تظلّ رغم ذلك تمنح الفرد فرصة للإختلاء بنفسه ليدخل، في لحظة صفاء، في مواجهة مع أفعاله ومحاورة مباشرة مع ذاته. بل إنّه وحتّى في حالة العزوف (الواعي أحياناً) عن هذا الطقس، سيظلّ في لا وعي الفرد شيء ما يقلقه مثل شعور بالذنب أو بنقص ما يبقى صاحبه دوماً يترقّب إفراغ شحنة التوتّر التي يحدثها في ضميره.

لكن المجتمع العربي الإسلامي لا يقرّ بمبدأ الإعتراف كقاعدة سلوكيّة أساسيّة في تعامل الفرد مع ذاته ومع الآخرين. صحيح أنّ «الإعتراف بالذّنب فضيلة»، لكنّه لم يرتفع إلى مستوى الواجب المقدّس. كان الإيمان في بدايته موقفاً فرديّاً يتأسّس ضمن مواجهة واعية تخوضها الذات الفرديّة مع ضميرها وقناعاتها السابقة، وتصفية حسابات مع نزوعاتها وميولها، وتبنٍّ واعٍ لمسلكيّة جديدة يكون الفرد (المؤمن) بموجبها مسؤولاً عن أفعاله وسلوكه. هنا كانتً محاسبة الذات ضمن عمليّتي الإستغفار والتكفير، ثمّ التوبة، تمثّل خطوة هامّة في طريق التفاعل الواعي مع الذات والتصالح معها. كان ذلك قبل تقنين المسلكيّة العامّة وتأطيرها داخل قانون العقاب وتطبيق الحدود. أي قبل أن تتحوّل التربية الذاتيّة إلى منظومة قانونيّة عقابيّة تسهر على تنفيذها سلطة اجتماعيّة وسياسيّة متجسّدة خارج الفرد، بل فوقه. منذئذ سيغدو العقاب السلطة التربويّة؛ الزجريّة والتأطيريّة الأولى في التنظيم الإجتماعي العربي الإسلامي. وإذا التوبة لا تلغي العقاب، لأنّها عادة ما لا تأتي إلاّ بعده. وبالتالي سيكون الإعتراف والنقد الذاتي مسألتين غريبتين عن الإنسان العربي الإسلامي بعد عمليّة التأسيس (بمعنى التنظيم المؤسّساتي) التي أجريت على المراقبة والمحاسبة.

(لكن بالرّغم من ذلك كلّه فلقد ظلّ الفرد في ما مضى يحتفظ له دوماً بفسحة أكبر من التي يمتلكها الفرد العربي المعاصر. كان هنالك مجال أوسع للتسامح، وكان الكاتب والشاعر يتمتّع بحريّة أكبر في التعامل لا مع ذاته فقط، بل في مجال التعبير عن رغباته الخاصة ونزواته دون حرج، والتطرّق في كتاباته إلى شتّى الجزئيّات المرتبطة بالرغبات الفرديّة لعامّة النّاس وخاصّتها: اللّذة، الجنس، اللهو، العبث، المجون، الحبّ... وهي مواضيع قد غادرت مجال الكتابة منذ بداية الإنحطاط، ولم تعد إليها إلى اليوم، حتّى غدت من المحظورات تقريباً في الأدب العربي المعاصر!!).

في السيرة الذاتيّة يدخل عامل الإعتراف كعنصر من ضمن عناصر أخرى عديدة: إنّها كشف عن مجموع أفعال وسلوكات وأفكار وتجارب ليست كلّها بالضرورة «مآثم» و«ذنوباً». وبما أنّ الحياة تمنحنا فرصاً عديدة لإتيان الأخطاء، وتمنحنا فرصاً أخرى لعدم الإنضباط إلى قوانين الزجر والتأطير، وأخرى لممارسة رغائبنا والتملّص مما يكبّل أو يعيق تلك الممارسة. وبما أنّنا نصطدم بحواجز وعوائق ومصاعب تجعلنا لا نستطيع أن نؤدي في كل يوم أدواراً بطوليّة، بل إنّنا نضعف وننهزم ونتراجع ونخون ونطمع، خاضعين في ذلك كلّه إلى الآليات المعقّدة للحياة وإلى شرطنا الإنساني، وإلى التفاعل الحيّ والمتنوّع والثري مع الحياة. وفي كلمة، بما أنّنا نحيا على هذه الأرض المشعّة بالخير والشرّ والخطايا والأعمال الجليلة كبشر، لا كملائكة أو كآلهة معلّقة في السماء، فإنّ مسيرتنا هذه ستكون بالتأكيد حافلة بشتّى أنواع التناقضات المتنوّعة والثريّة. غير أنّ مسألة احتضان هذه التجربة في تنوّعها وتعدّد أوجهها لن يكون عملاً سهلاً بالنسبة لمن لا يمتلك رؤية تمجّد الحياة وتحتفي بها في تنوّعها وانفتاحها على كلّ أبعادها. إنّ موقف المسؤوليّة الواعية تجاه التجربة الشخصيّة للحياة مسألة رؤية للعالم ولعلاقة الكاتب بالحياة وبذاته: علاقة صدق تجعل الإنسان قادراً على احتضان الحياة والذات في أبعادهما المتعدّدة، احتضاناً مسؤولاً لا يقدر عليه من لم يكن قد تملّك ذاته تملّكاً يجعله قادراً على مواجهة العالم بعري الذات؛ ببهائها.

فهل يمكن للفرد الذي لا يوجد إلاّ كخطيئة داخل المجتمع العربي أن يكون قادراً على مواجهة العالم بعريه الذي هو عاره في المنظور الجمعي؟

وهل سيشذّ الكتّاب عن النّمط السلوكي السائد في مجتمعهم ليكونوا على استعداد لجعل الذات قادرة على الخروج إلى العالم ببهاء عريها ومواجهته بتجربتها المتفرّدة؟

ذلك ما أشكّ فيه بشدّة. وإلاّ لمَ لا يفتحون أمامنا تلك الدهاليز المقفلة المعتّمة التي يتكتّمون عليها، ويحرصون علىَ إحاطتها بالصّمت أو بدويّ البطولات الذي يغطّي على الهرج الدّاخلي للذات ويقنّع فوضاها؟

قد يعارض البعض هذا المطلب بدعوى أنّ حياة الكاتب الشخصية وعذاباته وآلامه وأشياءه الحميميّة ليست ملكاً للعموم، وهو بالتالي ليس مطالباً بعرضها على العامّ والخاصّ. عندها سنتساءل إذاً عن مفهوم الكتابة وعن علاقة الذاتي والمعاش بالمكتوب. وعمّا يريد الكتّاب من وراء فعل الكتابة، وعمّا ننتظره نحن منهم.

هل يريد هؤلاء أن نعجب بهم كأبطال (لأنّهم فرسان القبيلة = الأمّة) أو كآلهة صغيرة، أو كصورة عن طهارة الملائكة؟

أم تراهم يعتبرون الكتابة درس أخلاق يلقى على الآخرين؟ وإن هم أرادوها كذلك، فما الذي يحدّد القيم الأخلاقية وصلاحيتها؟ وما هي المعايير التي على أساسها يُصنّف القبيح كقبيح، والجميل كجميل، والضعف كضعف، والقوّة كقوّة، والصالح كصالح، والفاسد كفاسد؟

أليست الكتابة، والكتابة وحدها هي التي تقدر على التقبيح والتجميل بما هي اشتياق إلى الجميل المطلق الذي لا يمكن أن يتحقّق إلاّ كوعد يومىء من داخل جسد الأثر الفني؟

أم أنّ الكتابة أيضاً بحاجة إلى أطر مرجعيّة خارجيّة تستمدّ منها قيمها، تشرّع لها ما ينبغي أن يُكتب وتحدّد لها ما لا يُكتب؟.

|

نحن أمّة لها في مجال الأدب تاريخ عريق حافل. لكن يبدو أنّ هذا التاريخ وهذا الميراث هو بالضبط ما يشكّل عبئاً يُثقل كاهل المبدعين ويعيق حركتهم، لأنّنا لم نصفّ حساباتنا معه ولم نتملّكه ضمن قراءة حديثة معاصرة. إنّنا نستبطن قيمه الجماليّة والأخلاقيّة وقواعده وأشكاله التعبيريّة ونعيش على إيقاعه لكنّنا لا نمتلك روحه.

في شخصيّة الكاتب العربي – هناك بعيداً في أقاصي الذات التي لا يرتادها... إلاّ قلّة – تتراكم ترسّبات القيم الجاهليّة والقيم الردعيّة الدينيّة والرؤية النفعيّة الإجتماعيّة، التي رسّخها المنظّرون والفقهاء والنقّاد القدامى وهم يقاربون الشعر ويصنّفونه فيختزلونه في غرضي المدح والهجاء، ووظيفتي الحثّ على الفضيلة والنهي عن الرذيلة. وعلى أساس هذا المزيج تتكوّن شخصيّته المتردّدة، المراوغة، الحاسوب التي تحسب لكلّ خطوة ألف حساب. اجتماعيّة حدّ الإمحاء وتصالحيّة حدّ التنكّر لذاتها.

ليس من الصّعب إذاً استدراج الكاتب العربي إلى وهم الدّور التوعويّ والتربويّ، إذ في لا شعوره يشتغل على الدوام الميل إلى آداء الوظيفة النفعيّة التقليديّة القائمة على خلفيّة الأمر بالمعروف والنّهي عن المنكر. هذه الوظيفيّة التي زادتها الأوهام الأديولوجيّة المعاصرة ترسّخاً في ذهن المثقّفين والكتّاب حتّى تحوّلت إلى بديهيّة جديدة ما زالت تعمّق اغتراب الكتابة واستلاب الذات الكاتبة.

يبدو أنّ الأديولوجيات الحديثة قد نجحت أكثر من محاولات الفقهاء والمنظّرين القدامى في استدراج الكتّاب إلى خدعاتها وأضاليلها، فاستحوذت النفعيّة كلياً تقريباً على مجالات الإبداع، وأفرغتها من طاقات التوثّب الذاتيّة التي كانت وقود الرّوح المبدع لدى القدامى، والتي ظلّت تجعلهم يصمدون أمام محاولات الإحتواء، بل ولا يتردّدون في السخرية منها وتهزيئها.

لا أظنّ أنّ بشّار بن برد وأبا نوّاس والمعرّي وعمر بن أبي ربيعة وابن الرّومي والجاحظ

والهمذاني والحريري كانوا ليتركوا لنا تلك الأعمال الإبداعيّة الرّاقية، لو أنّهم انضبطوا لهذه المسطرة الوظيفيّة وقيمها. وهؤلاء قلّة للأسف داخل الحشد الهائل من الكتّاب والشعراء الذين عرفتهم الحضارة العربيّة منذ ذلك الزّمن. بل إنّ الكتابة المعاصرة تفتقر إلى تلك الرّوح التي كانت تغذّي الطاقة الصداميّة لكتابات أبي نوّاس وبشّار والمعرّي. ولعلّ استفاقة الذعر المربكة التي أحدثها الإنفجار الحضاري الأوروبي في وجه الكيان العربي المستسلم للركود هي التي دفعت بالكتابة العربيّة، وهي تنهض لجمع شتات كيانها المنخرم، تنضوي تحت لواء الفعاليات الأديولوجيّة والسياسيّة وتنسى ذاتها، بل وتتنصّل من ذاتها، فيستحوذ عليها العالم عوض أن تكون هي محتضن العالم والعصر وروحه.

إنّ كلّ من يؤمن بأسبقيّة الأخلاق والتوازن الإجتماعي على الحريّة، وبأولويّة المجد على الوجود، لن يمكن له إلاّ أن يرهن الوجود والحريّة من أجل المجد والأخلاق وكلّ الأوهام الأديولوجيّة، ويأسر الذات داخل منظومة الفعاليات الخارجيّة والمتعاليات.

الكتابة الأصيلة هي مجال انتهاك الأسيجة المضروبة على الذات الفرديّة، والسيرة الذاتيّة هي أرقى تجلّيات هذه الرغبة المعلنة في المواجهة. فكاتب السيرة الذاتيّة لا يعرّي ذاته أمام جمع من الشّوافيّين الفضوليّين، بقدر ما يلوّح بفرديته في بهاء تألّقها في وجه قوانين الزّجر والردع وإبادة الذات الفرديّة، وينتهك قوانينه المجمّعة التي تنفر من ثراء التفرّد والتنوّع ويفزعها خروج الذاتات المتفرّدة عن / على أعراف المنظومات التي تدّعي لنفسها امتلاك شرعيّة ميتافيزيقيّة للمراقبة والتأطير والإقصاء.

فماذا كان لهنري ميللر أو جان جينيه مثلاً أن يكتبا لو أنّهما أقصيا كلّ ما يمكن أن ينقّر الضمير الجمعي في تجربتهما الحياتيّة، لو كان همّهما أن لا يظهرا بما يمكن أن يجلب لهما العار والفضيحة؟

|

السيرة الذاتيّة لا تفضح الكاتب بقدر ما تفضح العالم المحيط ونظمه الإعتباطيّة. وهي لا تكشف عن عري الكاتب، بقدر ما تلج إلى دهاليز ذات القارىء.

إنّ الكاتب وهو يتجوّل داخل سراديب ذاته وينيرها، يجعل القارىء يرافقه، لكن داخل سراديب ذاته الخاصّة، ليكتشف تحت ضوء صدق الكاتب، كذبه هو وتواطؤه وغيابه. إنّه بمعنى ما دور تربويّ معاكس. تربية مضادّة، بموجبها لا يسعى الكاتب إلى بناء النظم الأخلاقيّة وأهرام مجد موهوم يتربّع فوقها مرشداً ومعلّماً، بل يعمل على نسف كلّ أوهام الفضيلة الزّائفة ضمن ما يسمّيه الكاتب الإسباني خوان غويتسولو بـ: «عمل تصفية للكفاءة المعنويّة» يجريه الكاتب على نفسه عَبر قول «ما لا يُقال»، بهدف «الإنتهاء

إلى فقدان الإعتبار في أعين مثقّفي الإنسيّة الكلاسيكيّة».

ليست تربية تأطيريّة إذاً هدفها صنع المواطنين الصالحين، بل تربية إنسيّة غايتها تمجيد الحريّة والإحتفاء بالإنسان في أبعاده المتعدّدة.

لذلك نحن نقرأ، لا مجاملة، ولا بحكم قانون قهريّ يرغمنا على ذلك، بل لأنّنا نجد لذّة في استعادة اليقظة على ذواتنا وعوالمها الداخليّة المعتّمة. ولذلك أيضاً نشعر بالإستياء عندما يتّضح لنا أنّ الكتّاب يغالطوننا ويشوّشون علينا طرق العبور إلى ذواتنا.

ليكتب الكتّاب والشعراء ما يريدون. وليكذبوا إن كانوا يجدون في ذلك لذّة أو تسلية أو أيّ نوع من العزاء. لا أحد يستطيع أن يملي عليهم طريقة أو نهجاً أو مواضيع للكتابة. ذاك هو حقّهم المقدّس الوحيد على العالم. وسيبقى لنا كقرّاء الحقّ في الإقبال أو عدم الإقبال على ما يكتبون.

لكن ليكفّوا عن التوهّم وإيهام العالم بأنّهم مبشّرون ومنقذون، وحَمَلَة رسالة إنقاذ للعالم، إذ لا أظن أنّ العالم كان أسوأ حالاً وأكثر شقاءً قبل أن يدخل على نظامه ذلك التشويش العارم الذي أبدعه أصحاب السيف وأصحاب القلم متّحدين.

الكاتب ليس منقذاً كونيّاً، ولا حتّى محليّاً. هذا وهم آخر ومغالطة خطيرة لا بدّ أن نتخلّص منهما. إنّما هو شاهد على قلق الإنسان. وهو عندما ينهض للتعبير عن هذا القلق يستنهض في المقام الأوّل قدرات الممكن والمحتمل بهدف تسفيه دعاوي المتأسّس والمنجز الذي يسعى إلى إيهامنا بأنّه صفوة الجواهر وماهية الخلود. لذلك هو لا ينخرط إلاّ في مشاريع تصفية الأضاليل. فكيف يمكن له إذاً أن يكون مرشداً اجتماعياً، أو معلّماً، أو مبشِّراً؟

|

إنّنا ننتمي إلى حضارة تعجّ بالقداسات المنتحلة والمتعاليات الغاشمة والأئمّة المعصومين والقيادات الملهَمة والزعماء التاريخيّين. لذلك صرنا نحنّ إلى أشياء لها طعم الأرض، وأحداث ليست من فصيلة الخوارق والمعجزات، وشخصيّات بلا كرامات، أشخاص يمكن أن نحبّهم لأنّهم من منزلتنا البشريّة.

نحنّ إلى شيء أرضيّ.

حتّى القداسة قد آن لها أن تطلع من صلب الأرض، لأنّ كلّ القداسات المتعالية قد بهتت، وصارت بطعم الرّماد.

فليكفّ الكاتب إذاً عن الإعتقاد بأنّه صنم أو إله أو قدوة ومثال. إنّنا نريده إنساناً، لا غير. ولأجل ذلك وبسبب صدق حضوره كإنسان يمكن له أن يكتسب هو ونصّه مصداقيّة. أمّا إذا ما كان يطمح إلى التحوّل إلى صورة للكمال الإلهي، ويصرّ على أن يجد مصدّقين

لدعواه هذه، فليذهب إذاً ليردّد تعاويذه على الملائكة في مكان آخر غير هذه الأرض التي تحترق بالحياة ولا حاجة لها بمن يتنكّر لنبضها.

في حفل الحياة البهيج، وبعيداً عن أضاليل المتعاليات سنظلّ نردّد أغنية الكائنات كلّها:
«إنّنا نمشي فوق هذه الأرض؛ إنّنا نمشي فوق هذه الأرض المشعّة!»

جدلية شاعرية:
لبيد بن ربيعة ومالارميه

آلان بادو

لا أثق كثيراً بالأدب المقارن. لكنني أؤمن بعالمية القصائد الكبرى، حتى وإن وصلتنا مبتلاة بما فعلته الترجمة بها. وربما شكلت المقارنة مجالاً للتحقق تجريبياً من تلك العالمية.

سأقوم في دراستي هذه بالمقارنة بين قصيدتين: واحدة عربية والأخرى فرنسية. لقد استحوذت هذه المقارنة على فكري منذ اكتشفت، متأخراً، متأخراً جداً، القصيدة العربية، وذلك لأسباب تظهر خلال الدراسة. إن بين القصيدتين قرابة في الفكر تبدو حيّة، لكنها، في الوقت نفسه، حييّة لما بينهما من افتراق.

(ضربة حظ) هي القصيدة الفرنسية للشاعر مالارميه، وفيها نرى على صفحة بحر لا اسم له، معلّماً شيخاً يلوّح بطريقة تبعث على السخرية بيده القابضة على النرد. ويطول تردّده في رمي ما في يده حتى ليبدو وهو تطويه اللجة دون أن يحسم رميته. وهنا يقول مالارميه:

«من المأزق الخطير حيث قُضيَ الأمر وارتحل لمصير خارج عن إرادة البشر، لن يجد أي شيء مكاناً له سوى المكان ذاته (رفع كأس قرباني لا يسكب إلاّ الغياب) خشخشة أمواج تافهة كأنها وجدت لتشتت بكل عنف جهداً لا طائل منه، جهد لو لم يكن كاذباً لبرّر الهلاك في اللجة حيث كلُّ شيء يمحي.»

لكن، وفي آخر صفحات القصيدة، تلمع في السماء كوكبة من النجوم، كأنها السرّ السماوي الذي لا يعود للدنيا الفانية أمر التحكم به.

أما القصيدة العربية فهي من المعلقات الجاهلية وتنسب إلى لبيد بن ربيعة، وقد وصلتني بترجمة (أندريه ميكل). وهي قصيدة تتولد هي الأخرى في حضور انهيار شامل، حيث تقول في بيتها الأول:

عفت الديارُ محلَّها فمُقامُها بمنىً تأبَّد غولُها فرجامُها

تتولدَ القصيدة من رجعة الشاعر إلى المضارب حيث لا يلَقى سوى رجع الصحراء. فهنا أيضاً يبدو وكأن عري الموضع قد ابتلع كلّ الوجود، الحقيقي منه والرمزي، الذي كان يفترض به أن يأهله.

دمنٌ تجرَّم بعد عهد أنيسها حججٌ خَلَونَ حلالُها وحرامُها
عَريَت وكان بها الجَميع فأبكروا منها وغُودِرَ نُؤيُها وثُمامها

وبجدلية بارعة، لن أستعرضها هنا، تلعب حيوانات الصحراء فيها دوراً مجازياً مركزياً، تتنامى القصيدة صوب مديح النسب والقبيلة لتستحضر في خاتمتها صورة من بيده الاختيار والقانون، وكأنه هو من قد أُعدَّ الفراغ البدئي له.

إنّا إذا التقت المجامع لم يزل منّا لزازُ عظيمة جَشَّامُها
ومُقسِّمٌ يعطي العشيرة حقَّها ومغَذْمرٌ لحقوقها هضَّامها
فضلاً وذو كرم يعين على الندى سمحٌ كسُوب رغائب غنَّامُها

يقف المعلم – عند مالارميه – عاجزاً عن الاختيار، إذ تقول القَصيدة:

«*المعلم يتردد، أيكون جثةً بساعده المبعدة عن السر الذي تمسك، أم يقامر، كعجوز مهووس، باسم الأمواج؟*»

وهذا التردد تماماً ما يؤدي الى استحالة أن يجد أي شيء مكاناً له سوى المكان ذاته، أولاً، وإلى ظهور السر السماوي، ثانياً.

عند لبيد، ينطلق الشاعر من عري الموضع، من الغياب، من التلاشي ترسمه الصحراء. ومنها يستمد الوسيلة لذكر رئيسٍ/معلّم فضيلته حُسن الاختيار، وقوة القرار فلا يعارضه أحد.

ثلاثة عشر قرناً تفصل بين القصيدتين، واختلاف خطير في العوالم. فعالم مالارميه صالون برجوازي في فرنسا الامبراطورية، بينما بداوة الحضارات القديمة في الصحراء العربية هي عالم لبيد. ولغتا القصيدتين متباينتان فهما من أرومتين لا تجمعهما أية قرابة، لا مباشرة ولا في الأصول. فالبعد بينهما أوسع من التصوّر إذن. ومع ذلك، لنفترض

للحظة أن الكوكبة التي تلمع فجأة في السماء بعد غرق المعلّم هي رمز لما يدعوه مالارميه الفكرة أو الحقيقة؛ ولنفترض أيضاً أن وجود معلم عادل يعرف، كما يقول الشاعر العربي، كيف يوقّر للناس أمنهم ويؤمّن لهم على الدوام حقوقهم. نعم، لنفترض أن وجود معلّم كهذا هو الشكل الذي ترى فيه بعض الشعوب غايتها في كل ما يتعلق بالعدالة أو بالحقيقة. عندها نجد أن القصيدتين، بما بينهما من بون عظيم، تلهجان بسؤال واحد، وحيد وفريد، هو: ما هي الصلات بين الموضع والمعلّم والحقيقة؟ لماذا يجب على الموضع أن يكون موضع غياب، أو الموضع العاري الذي لا يكون موضعاً لأي شيء سوى للموضع ذاته لكي يمكن البوح بمنتهى العدالة، أو بالحقيقة أو بمصير المعلّم الحامل لها؟

إن قصيدة الأعرابي أمام المضارب المهجورة، وقصيدة الأديب الغربي الذي يبني وهم ضربة حظ أبدية فوق مياه المحيط، تجسران الهوة الفاصلة بينهما لتلتقيا في نقطة السؤال الذي يسكنهما: يجب على المعلّم حامل الحقيقة أن يجتاز وعورة الموضع الذي من أجله، أو انطلاقاً منه، ثمّة حقيقة. يجب عليه أن يدفع رهان القصيدة إلى تخوم ثأر من لامبالاة الكون. يعجز حامل الحقيقة عن منح فرصة شعرية لحقيقة إلا حيث لا وجود إلاّ للصحراء أو للماء. إلاّ حيث لا شيء كان له أو سيكون له موضع. كأننا نقول: إن على حامل الحقيقة أن يجازف بقصيدته تماماً حيث يختفي ذاك الذي جعل القصيدة تتولد. وهذا ما تقوله معلَّقة لبيد بدقة فائقة حين يقارن الشاعر المضاربَ الدارسة بكتابة باقية في الحجر «كما ضَمِنَ الوحيَّ سلامُها»، وكذلك حين يقيم مقابلة مباشرة بين ما بقي من آثار المضارب وكتابة فوق الرمال:

وجلا السّيولُ عن الطّلول كأنها زُبُرٌ تُجِّدُ مُتونَها أقلامُها

بل إن الشاعر يصرّح أن النداء الشعري صوب الغياب يبقى في الحقيقة عاجزاً عن إيجاد لغته:

فوقفت أسألها، وكيف سؤالُنا صُمّا خوالدَ ما يبينُ كلامُها

من الواضح إذن أن تجربة الموضع العاري والغياب هي في الوقت ذاته تجربة امِّحاء محتمل للكتابة أو للقصيدة. فالمطر والرمل سيطلسان كل شيء ويمحوانه.

وبتعابير قريبة جداً يذكر مالارميه «*في اللجّة حيث كل شيء يمّحي*» كما يذكر، عند الكلام عن المعلّم، وفي ما يشبه اليقين «*غرق ناجزٌ للإنسان، بلا طوف ولا مكان*».

وهنا يتحدد بدقة سؤالنا المشترك للقصيدتين: إذا كانت وعورة الموضع شبيهة بعوز اللغة فما هي التجربة المتناقضة في الظاهر التي تربط هذا العوز بالثنائية الشعرية: المعلّم والحقيقة؟ ثمّة، من دون شك، تصوران، أو شكلان للترابط، مختلفان لدى القصيدتين.

فلدى لبيد بن ربيعة، تقود التجربة الصحراوية بما تكتنفه من مضارب دارسة ومن لسان عاجز عن الإفصاح إلى استحضار المعلّم، بل قل إلى خلقه. وهي تصل إلى مبتغاها على مرحلتين: مرحلة الحنين أولاً، وترتكز على صورة المرأة، الحلم الوحيد الجديد بسؤال الغياب والآثار التي تمحوها الأمطار والرمال كما لو كانت كتابة:

شاقتكَ ظُعنُ الحيِّ حين تحمَّلوا فتكنَّسوا قُطُناً تَصرُّ خيامُها

من كلِّ محفوف يظلُّ عصيَّهُ زوجٌ علَيه كلّةٌ وقرامُها

أما المرحلة الثانيَة فَهي مرحلة استرجاع بطيَء للطَاقة عبر استذكار حيوانات الفروسية البدوية من ناقة وفرس، واستذكار ما يشابهها من وحوش كالذئاب والسباع، كما لو أن وصف القبلية لا يكون إلا ابتداءً من تلك الطاقة المُسترجعة. ومن خلال هذا الوصف يظهر المعلّم وتظهر العدالة.

يتصاعد التطور الشاعري للفكرة من الفراغ الى الحنين المشبع بالرغبة، من الرغبة الى طاقة الحراك، من الطاقة إلى الوصف، ومن الوصف إلى المعلّم. هذه الفكرة تجعل من المنكشف موضعاً لاستتار الأشياء، لكنها تكشف حتى المستتر نفسه. لأن الأشياء، إذ تُستذكَر لغيابها، تحظى بطاقة شعرية لم يسبق لها أن عرفتها، إلى أن يأتي المعلّم فيختم على تلك الطاقة المتحررة. إن الحقيقة والحال هذه هي ما تجعله الرغبة موضوعاً لها عندما تسكن وتوظف قلق الفناء.

أما مالارميه فإنه يربط الأمور بطريقة مختلفة. فالموضع الفارغ مسكون بآثار الغرق، والمعلّم نفسه مشرف، من البداية، على الغرق. فهو ليس – كما عند لبيد – شاهداً على الغياب بل هو أسير سيرورة حدوثه. وكما قلت سابقاً، يتردد المعلّم برمي النرد مساوياً بذلك بين الحركة واللاحركة. وعندها تلمع الحقيقة كصُدفة سامية مسَطَّرة في ظلمة السماء. لا بد إذن من القول إن استتار الأشياء كلها، بما فيها المعلّم نفسه، هو البدء. وبأنه لكي يتحقق المنكشف لا بد من أن يبلغ المستتر وضعاً تكون معه احتمالات الفعل أو اللافعل، رمي النرد أو عدم رميه متساوية تماماً. وهو ما يعني بدقة انتفاء كل سلطة، لأن المعلّم، كما تقول معلقة لبيد، هو من يتحكم بمفرده بالاختيار. فيً حين أن وظيفة الريّس عند مالارميه هي أن يساوي بين الاختيار واللااختيار، ولهذا فهو يحتمل حتى النهاية عري الموضع. ثم تنبثق الحقيقة، غفلٌ تماماً، في سماء الموضع المهجور.

يمكننا إذن أن نطلق الأفكار التالية:

١– ليست الحقيقة ممكنة إلا إذا تم تجاوز موضعها، كموضع منتف، مغيّب، صحراوي. كلّ حقيقة مهددة بخطر ألا يكون ثمة شيء سوى الموضع التّافه، الَرمل، المطر المحيط واللجة.

٢– موضوع القول الشاعري هو موضوع هذه التجربة، أو هذا الخطر.

٣– يمكن للقول الشاعري أن يكون شاهداً على هذه التجربة إذا رجع إلى حيث كل شيء تلاشى وانتفى، أو أن يكون ناجياً مؤقتاً من ذينك التلاشي والانتفاء.

٤– إن كان شاهداً فسيرغم اللغة على الانبعاث من الفراغ، من ذات عجزها، إلى أن تستحضر الصورة القوية للمعلّم والذي سيصبح بهذا الفعل قوياً.

٥– إن كان ناجياً فسيجهد ليجعل الفعل واللافعل عصيين على التعيين، أو ليصبح الكائن فيه مساوياً لما لا يكون، وعندها تنبثق، غفلٌ، الفكرة.

٦– ثمة إذن، في الظاهر، ردّان محتملان على سؤالنا عن الرابطة بين الموضع والمعلّم والحقيقة.

ـ إما أن الحقيقة تنتج من أن الموضع، كصورة للفراغ وللغياب، يستحضر، اشتياقاً في البداية، ثم بفعالية، صورة المعلّم القادر على الحقيقة.

ـ وإما أن الحقيقةً تَنتج من أن المعلّم قد اختفى في غياهب الموضع الفارغ وأنه، في النهاية، ضحّى بنفسه لكي تكون الحقيقة.

في الحالة الأولى، يخلق فراغ الموضع، وتجربة القلق اتصالاً بين المعلّم والحقيقة.

في الحالة الثانية، يخلق فراغ الموضع انفصالاً بين المعلّم والحقيقة: المعلّم يضيع في اللجة بينما تنبثق الحقيقة، متفردة كلياً، فوق ذلك الضياع.

يمكننا القول إن قوة الحالة الثانية، حالة مالارميه، تكمن في فصل الحقيقة عن أية ميزة لدى المعلّم. إنها كما يقال في لغة التحليل النفسي، حقيقة بلا تحويل (إسقاط مشاعر المريض على شخص المحلل). لكنها تحمل ضعفاً مزدوجاً:

– ضعف ذاتي: ما دامت تنتمي إلى مذهب الفداء. ويبقى المعلّم في نهاية الأمر مسيحياً، لا بد له من الفناء حتى تظهر الحقيقة. لكن هل المعلّم القرباني هو ما نحن بحاجة إليه؟

– ضعف آنطولوجي: ما دام ثمة مستويان أو سياقان للكائن. هناك الموقع الأوقياني، السحيق، الكامد. وهناك، فوق المجال الأول، الموقع السماوي، العالي، حيث تلمع الكوكبة، والذي، كما يقول مالارميه: «*له من السموّ بقدر ما يتاح لموضع أن يغيب في عوالم أخرى*» أي أن مالارميه يقول بثنائية أنطولوجية وبنوع من التسامي الأفلاطوني للحقيقة.

أما عند لبيد بن ربيعة فيتوزع ما للنص من قوة ومن ضعف فلسفيين بشكل مختلف.

إن أقوى ما عند لبيد هو التمسك بصرامة بمبدأ المثولية. فمصدر استحضار صورة المعلّم خلال وصف القبيلة مبني شعرياً بدءاً من فراغ الموضع. يبدو هذا التمسك وكأنه وسيلة الشاعر لفضّ ذاك الوُحي المضمن بالسلام أو تلك الزُبُرُ التي تُجدُّ متونَها أقلامُها والتي يلقاها آن عودته إلى المضارب المهجورة. ونحن لن نجد في المعلقة أي مستوى آخر

أو أي سياق آخر للكائن. لن نجد خارجاً سامياً. بل حتى المعلّم نفسه – كما تقول القصيدة – واحد «منّا»، وليس في الأعالي، ليس «كوكبة» مالارميه.

من جهة أخرى، ليس معلّم لبيد البتة رئيساً قربانياً، ولا معلماً ينتمي إلى زمن البدايات المسيحية. بل إنه، على العكس من ذلك، معلّمٌ مفصَّلٌ تماماً على مقاس الخصال الإنسانية الفاضلة، فهو طيبة وهو رحمة، وهو، فوق ذلك يقسّمُ ما تهبه الطبيعة لأنه هبة هو الآخر. إن المعلّم الذي تستحضره المعلّقة، ولأنه معلّم ماثل، يضبط الطبيعة وشرائعها.

غير أن الصعوبة تكمن في أن الحقيقة تبقى حبيسة صورة المعلّم، فلا تنفك عنه مطلقاً. فما لذة الحقيقة سوى طاعة المعلّم، كما تقول القصيدة «*فاقنع بما قسم المليك..*»،لكن هل بإمكاننا أن نُسعد بما تقسمه سلطةٌ ما لنا؟ تبقى الحقيقة هنا مقيدة بالتحويل (بالمعنى النفساني) على المعلّم.

وها نحن نصل الى صميم المسألة.

هل نحن مدعوون للاختيار بين اتجاهين فكريين متباينين جذرياً؟ الاتجاه الأول يفصل بين الحقيقة والسلطة ويستوجب بالتالي السموّ والتضحية. باستطاعتنا، حسب هذا الاتجاه، أن نسعى إلى الحقيقة دون أن نحب السلطة، لكن سعينا هذا ينكتب في ما وراء دنيانا، في موضع لا نصله إلا عبر بوابة الموت. بينما لا يستوجب الاتجاه الآخر منّا لا تضحيةً ولا سموّا، إنما لا مناص والحالة هذه من توحّد الحقيقة بالسلطة. باستطاعتنا، حسب هذا الاتجاه، أن نسعى إلى الحقيقة دون ترك دنيانا ودون الاستسلام للموت، لكن لا مندوحة وقتها عن حب السلطة بشكل مطلق، دون قيد أو شرط.

إن هذا الاختيار بالذات، واستحالة الاختيار، هو ما أطلق عليه شخصياً، تسمية الحداثة.

لدينا من جهة عالم العلم، ليس بفرادته العاقلة وإنما بقوة تنظيمه المالي والتقاني. وهو عالم متملك لحقيقة مغفلة، منفصلة كليّاً عن أية صورة مشخّصة للمعلّم. بيد أن الحقيقة المنظَّمة اجتماعياً من قبل الرأسمالية الحديثة تتطلب التضحية على الأرض. هذه الحقيقة غريبة وخارجية بالكامل بالنسبة لمجمل البشر. فكل إنسان يعرف نتائجها لكن أحداً لا يتمكن من الهيمنة عليها. إن العلم في تنظيمه الرأسمالي والتقاني، قوةٌ متسامية تتطلب التضحية بالزمان وبالمكان.

صحيح أن التنظيم المالي والتقاني للعلم مصحوب بالديمقراطية الحديثة، لكن ما هي الديمقراطية الحديثة؟ إنها لا شيء عدا ما يلي: ما من أحد مرغمٌ على محبة معلّم ما. ليس من الضروري مثلاً أن أحب جوسبان أو شيراك، والحقَّيقة أن لا أحدَ يحبهما بل الكل يستخفّ بهما ويزدريهما علانية. هذه هي الديمقراطية. لكنني ملزمٌ، من طرف آخر، بأن امتثل بشكل مطلق للتنظيم الرأسمالي والتقاني للعلم. فقوانين السوق والَبضاعة،

وقوانين حركة رؤوس الأموال هي بذاتها قوةٌ موضوعية لا تترك أمام الإنسان أي أفق وأي اختيار حقيقي. لا وجود إلا لسياسة واحدة، سياسة وحيدة. ومثل معلّم مالارميه لا بدّ لي من التضحية بكل تحكّم بالاختيار لكي تتابع الحقيقة العلمية، بشكلها الاجتماعي تقانياً ورأسمالياً، مسيرتها المتعالية.

من جهة أخرى، أنّى رفضنا هذه الحداثة العلمية، الرأسمالية، الديمقراطية وَجدنا المعلّم ووُجدنا ملزمين بحبه. كان ذلك في صميم التجربة الماركسية الشيوعية الكبرى. فقد أرادت هذه التجربة تحطيم التنظيم الرأسمالي للعلم، وأرادت للحقيقة العلمية أن تكون ماثلةً، خاضعة لسلطة الجماعة ومنتشرة في القوة الشعبية. وأرادت للحقيقة أن تكون أرضية بالكامل وألاّ تتطلب تضحية في الاختيارات. وأرادت أن يختار الناس العلم وتنظيمه المنتج بدلاً من أن يختارهم ويحدد هذا التنظيم حياتهم. لقد كانت الشيوعية فكرة التحكّم الجماعي بالحقائق، غير أن ما جرى بعد ذلك في كل مكان عرف الشيوعية هو أن صورة المعلّم انبثقت لأن الحقيقة لم تعدّ منفصلة عن التحكّم. ولأن محبة وإرادة الحقيقة غدت محبة وإرادة هذا المعلّم المتحكم. وإن أنت لم تحب هذا المعلّم كان الإرهاب لك بالمرصاد ليذكّرك بواجبك في محبّته.

إن موقعنا ما زال موقعاً معلّقاً بين مالارميه ولبيد، فثمة، من جهة الديمقراطية التي تعفينا من حب المعلّم لكنها تخضعنا لسلطة متعالية وحيدة هي سلطة قوانين السلع، وتنهي كل سلطة لنا على مصيرنا الجمعي، وكل واقعية في خيارنا السياسي؛ وثمة، من جهة أخرى، الرغبة بمصير جمعي ماثل ومطلوب، والرغبة بالقطيع مع أتمتة رأس المال. لكن لا مفرّ وقتها من الاستبداد ومن لزوم حب المعلّم.

إن الحداثة هي العجز عن أن نختار بعقلانية في موضوع العلاقة بين السلطة والحقيقة. هل الحقيقة منفصلة عن المعلّم؟ هكذا تقول الديمقراطية. لكن الحقيقة تصبح، في الحال هذه، مُبهمة تماماً. تصبح مؤامرة متعالية من التنظيم التقاني والرأسمالي. هل الحقيقة متصلة بالمعلّم؟ فهي إذن نمط من الإرهاب الماثل، تحويل عاطفي محتوم، التحام قوي بين القوة البوليسية للدولة وللخوف الذاتي. وفي كلا الحالتين تختفي إمكانية الاختيار، سواء عندما يُضحّى بالمعلّم من أجل قوة مُغْفلة أم عندما يطالبنا المعلّم بالتضحية حباً له.

يجب باعتقادي أن نطرح على الفكر أن يقوم بخطوة إلى الوراء. خطوة نحو ما تتضمنه قصيدة مالارميه ومعلّقة لبيد من أمور مشتركة أي: الصحراء والمحيط والمكان العاري والفراغ. يجب أن نشكل لعصرنا فكرة جديدة عن الحقيقة تكون على صلة وثيقة بالفراغ دونما الحاجة إلى صورة المعلّم. أكان المعلّم مضحى به أم معلماً مطلوباً.

وبشكل آخر، يجب تأسيس مذهب للاختيار وللقرار يخرج عن الشكل السابق في

التحكّم بالاختيار وبالقرار.

هذه النقطة أساسية، إذ من المؤكد أن لا وجود لحقيقة فعلية إلاّ بمقدار ما نستطيع أن نختار الحقيقة. ولهذا السبب ربطت الفلسفة منذ الأزل بين الحقيقة والحرية، حتى أن هيدغر نفسه أشار إلى أن جوهر الحقيقة ليس أي شيء آخر غير الحرية. فهذه قضية حُسم النقاش فيها.

لكن هل من اللازم أن يتم اختيار الحقيقة بوجود سلطة؟ مالارميه ولبيد يردّان على التساؤل بالإيجاب: أجل، لا بد من معلّم لتحمّل تجربة الموضع الفارغ وتجربة الفناء حتّى نهايتها. معلّم المعلّقة العربية يختار حقيقةً طبيعية تبادلية، ومعلّم مالارميه يظهر أن لا بدَّ من التضحية بالاختيار نفسه، وأن لا بد من المساواة بين الاختيار وعدم الاختيار لتظهر الحقيقة المجرّدة. تماماً كما يجري اليوم في الديمقراطية حيث انتخاب هذا الرئيس يساوي تماماً عدم انتخابه، لأن السياسة ستبقى نفسها ما دامت محكومة بسيطرة التنظيم الرأسمالي للعلم وبمصادفات السوق.

لكن لا غنى، في الحالتين، عن معلّم أوّلي يقرر طبيعة الاختيار.

إن القضية الكبرى في الفكر المعاصر هي، باعتقادي، التالية: إيجاد فلسفة للاختيار وللقرار تنطلق من الفراغ إلى الحقيقة دون المرور بصورة المعلّم، دون التضحية بهذه الصورة أو طلبها.

يجب أن نستبقي من القصيدة العربية القناعة بأن الحقيقة ماثلة في الموضع، أنها ليست خارجية وأنها لا تشكل قوة متعالية، لكن دون استحضار المعلّم.

ويجب ان نستبقي من القصيدة الفرنسية القناعة بأن الحقيقة مغفلة، أنها تنبثق من الفراغ وأنها منفصلة عن المعلّم، لكن دون أن نغيّب هذا الأخير ودون أن نضحي به.

أي أنه يمكن إعادة صياغة القضية بكاملها على النحو التالي: كيف يمكننا أن نتصوّر الحقيقة كمغفلة أو مجرّدة، وفي الوقت نفسه ماثلة وأرضية؟ أو، كيف نتصور أن باستطاعتنا اختيار الحقيقة في تجربة الفراغ والموضع العاري دون أن نكون أسياد هذا الاختيار أو أن نفوّض أمره إلى معلّم؟

هذا ما تسعى فلسفتي، التي أرضى لها شروط القصيدة، لفعله. ولا بد من الإشارة هنا إلى بعض الأفكار الرئيسة التي أراها ضرورية لحلّ المشكلة:

أ– لا وجود لـ «الحقيقة» وإنما لـ «حقائق»؛ الجمع هنا هام جداً، وعلينا تحمّل تبعات تعددية الحقائق هذه.

ب– كلُّ حقيقة سيرورة، وليست البتةَ رأياً أو ظرفاً. وهي سيرورة لا نهائية، وغير قابلة لأن تنتهي.

ج– ندعو موضوع حقيقة ما كلَّ لحظة منتهية من السيرورة اللامنتهية لهذه الحقيقة. فليس لموضوع الحقيقة أية سلطة عليها وهو في الوقت نفسه ماثل فيها.

د– كلّ سيرورة حقيقة تبدأ من حدث ما. وحدثٌ ما هو أمرٌ مفاجئ، أمر لا يمكن توقّعهَ، فضلةٌ للموقف. كلّ حقيقة وبالتالي كل مضمون هما رهنٌ بانبثاق حدَثي. إن حقيقةً ما وموَضوعَ حقيقة ما لا يتأتيان ممّا هو موجود وإنما ممّا هو حادث.

هـ– يكشف الَحدث عبثية الموقف، لأنه يُظهر أن ما هو موجود لم تكن له حقيقة.

انطلاقاً من هذه العبثية يتكوّن المضمون كمرحلة في سيرورة حقيقة. وهذه العبثية بالذات هي ما يفصل الموضوع عن الموقف أو عن الموضع، وما يدرجه في سياق جديد لم يسبق له أن عرفه. لذلك يبدو صحيحاً أن تجربة الفراغ هي أساس موضوع الحقيقة، لكنها لا تشكل أية سلطة عليها. وبشكل عام جداً، يمكننا أن نقول إن موضوعاً ما هو ما يعمل على تشكل حقيقة.

و– إن الاختيار الذي يجمع بين الموضوع والحقيقة هو اختيار الاستمرار بالبقاء. تعلّقٌ بالحدث، وتعلّق بالفراغ.

إن الموضوع هو ما يختار البقاء على البعد الذي أوجده له انكشاف الفراغ. الفراغ الذي هو وجود المكان ذاته.

وها نحن نعود من جديد إلى نقطة الانطلاق. لأن حقيقةً ما تبدأ دوماً بتسمية الفراغ، تبدأ بكتابة قصيدة الموضع المهجور. إن ما يتعلق موضوع به هو تماماً ما يصفه لنا لبيد بن ربيعة:

....   في ليلة كَفَرَ النجومَ غمامُها

تجتافُ أصْلاً قالصاً متنبِّذاً   بعُجُوب أنقاءٍ يميلُ هُيامُها

وهو أيضاً ما يصفه لنا مالارميه:

«اللجّة بيضاء، راكدة، هائجة، تحت جناحٍ استوى ميله فلا أمل له، أما جناحها فهو هاوٍ أصلاً لعجزه عن الارتقاء».

تًبدأ حقيقة ما بقصيدة عن الفراغ، ثم تستمر لأنها تختار الاستمرار ولا تنتهي إلا عندما تستنفد ما فيها من اللانهائية. لا أحد يتحكم بها، لكن باستطاعة الجميع الانتماء إليها. كلّ واحد له الحق أن يقول: لا، لا يوجد ما هو موجود فحسب، بل يوجد أيضاً ما حدث، وما أنا حامل، الآن وهنا، لديمومته.

الديمومة؟ إن القصيدة، وهي التي تكتب لتبقى، كنجمة على صفحة من بياض، هي الحارس النموذجي للديمومة. لكن ألا توجد فنون أخرى مكرّسة لازولال الحدث، لتلاشيه اللّمحي، لكلّ ما يرفض الثبات في صيرورة الحقيقي؟ فنون متخلصة من مأزق المعلم؟

فنون عدم الثبات و«المرة الوحيدة الفريدة»؟ ما قولنا في الرقص، في تلك الأجساد المتحركة التي تجعلنا ننسى ثقلها؟ ما قولنا في السينما، في ذاك التدفق الديللوزي للصورة – الزمن؟ ما قولنا في المسرح حيث يُقدَّم كل يوم عرض مختلف دائماً حتى لو كان لنفس العمل، المسرح الذي لا يبقى منه أثر إذا ما مات الممثلون أو انحرق الأثاث أو أصبح المُخرج طي النسيان؟ لا شك أن لهذه الفنون مظاهر جمالية من نمط آخر، فهي مألوفة أكثر وطيّعة أكثر، بل وفوق كل هذا، وعلى العكس من صاحبة الجلالة القصيدة، هي فنون تجمع الناس. فما حال الفلسفة مع هذه الفنون المفتوحة أمام الجماهير، هل تتعامل معهم بحرية بقدر ما تتعامل بحرية في علاقتها مع القصيدة، هذه العلاقة التي قد تكون نزاعاً حتى الموت وقد تكون ولاءً خالصاً؟.

ترجمة: حسّان عبّاس

م خ ت ارات

خشخاش وذاكرة

باول تسيلان*

نستطيع أن نحيي في شخص باول تسيلان، المولود عام ١٩٢٠ في بوكوفينا، شاعراً جديداً ألماني اللغة، لم يكن نتاجه إلا شعراً. فالديوان الصغير «خشخاش وذاكرة» يملك نبرة لا يمكن نسيانها أبداً. إنه يبقى عالقاً في الذاكرة لأن اللغة طازجة وصافية وأشبه بالأغنية. بماذا تذكّر؟ بنموّ شاب، بنفخ الزجاج، بفضة تضرب بكريستال. ورغم أن تسيلان يدمج بعض عناصر الشعر السوريالية، لكن الذي يبحث عنه يبقى هو شكل القصيدة الجميل.

على المرء، في خضم هذا الزحام الذي نعيشه، الزحام المتكون من أسماء وأشياء، سياسة، رياضة وتشتت، أن يرجو ويدعو لحظة للإنتباه: فهذا شاعر لا يحتاج لاستخدام هذه الأشياء. هنا جاء أحد استطاع أن يحسّ كم هي الحياة حلوة، وكم هي مرّة. وهذا الواحد اسمه باول تسيلان ويكتب أبياتاً كهذه: «زورق في السنابل قلبك. نحن نجذفه باتجاه الليل»، وأخرى كهذه: «كنا موتى واستطعنا التنفس» وهذه «الحمامة الأكثر بياضاً طارت: أستطيع أن أحبك».

جاءت هذه الأبيات عرضاً وبلا اختيار منظم. لقد أمضيت أمسية لكي أقرأها بصوت عال. منذ زمن طويل لم أقرأ قصائد بصوت عال. لكن من هذه الأبيات يأتي الإفتتان. لتسّيلان ملامح سوريالية. هذا مؤكد: فهنا الزورَق في السنابل، الميت المتنفس، هنا في «تسلسل الموت» بقية ما هو مادي، الإيقاع الأخّاذ، الإستعارة الرومانتيكية، الكيماء الشعرية: «شعرك الرمادي سوليميت، نحن نحفر قبراً في الأعالي حيث يتمدد المرءُ في

سعة». لكن هناك شيء آخر، كما أعتقد، هناك عنصر ينضاف إليها: وهو تجربة مشبعة بـ «الزن» البوذية التي يستطيع أن يجدها المرء بعد الحرب (الثانية) لدى ف.أ. أشمان (رسائل من تسين) حيث يكون الإدراك الداخلي للأشياء بمستويات ثلاثة: حجر هو الحجر، حجر هو بوذا، حجر هو حجر.

وهو عند تسيلان لا يُدعى حجر، إنما له كلمات قلب أخرى: شَعَر، رمل، عين، زمن، ضوء ريح، جبهة، فم. لكن يبدو أن إدراك لبّ الموضوع، يسبق دوماً إلغاء الموضوع، إنه إلغاء للإحياء الثاني في فضاء القول الشعري الجميل. ومثل كل الشعر الذي تكون مواضيعه الرئيسية هي الحب، الزمن والموت، تحملُ قصيدة تسيلان أيضاً مفاهيم متضادة: المرارة والحلاوة، الفظاعة واللطافة. وكلّ واحدة من هذه المتضادات يمكن أن تختلط بالأخرى. بؤر المتضادات المضمرة تستطيع أن تلتقي في مركز الدائرة: وهذه هي متطلبات القصيدة الكاملة. فحالما توجد مقطوعتان، ثلاث أو خمس وعشرون مقطوعة لكاتب ما، حتى يرفع الشرط وسيكون تحصيله الحقيقي الطريق اللانهائي بين المتناقضات المتحركة والمفتوحة بشكل دائم.

لكن هذه أمور نظرية فقط. وتستطيع بشكلها المطبّق أن ترينا، في ما إذا كان نبضها يخفق. تسيلان يكتب: الطفل «صعد من المدّ، عندما نصبت خيمة على الكثيب، سلّ سكين السعادة بعيون مطفأة علينا». تعني «سكين السعادة» هنا، المرارة والحلاوة، ألم وعطاء قريبان قدر الإمكان من بعضهما البعض ومنفصلان أكثر من أي وقت كان. أيضاً موضوعة إليوت عن الغرق في «الأرض الخراب» لم تكن تملك هذه الكثافة من الربط المسرحي. رغم أن سكين السعادة في قصيدة تسيلان الدقيق استعارة طائشة ملقاة على عواهنها إلى حدّ ما.

شفرات تسيلان هن بهارات ناعمة في وجبات راقية. لو كان الناقد يستعمل قراءات سابقة، لأجل إثبات السمات أو كان المرء يستطيع أن يفترض خطوطاً ويعرض أصولاً، إذاً لكان تسيلان هو جيورج تراكل، لكن بلا كآبة (موضوعة الأخت)، لوركا بلا أمومة: كرولوف بلا Natura Naturans غوتفريد بن، بلا كلمة أجنبية، «سوريالي» مُسيطر على اندفاعه ومتنازل عن النص الأوتوماتيكي. وإذا أراد المرء أن يرجع إلى الوراء أكثر، يستطيع أن يسمي تسيلان، مارسيل بروست شاعراً. لقد قرأ تسيلان. قرأ جيداً وتعلّم، إذ أنه قرأ بمقدرة عبقريته الشعرية المشرقة. على المرء أن يُدرك هذا الإلتقاء، وأن يدرك التنازل المقصود، لكي يستوعب، كم هو ذكي تكنيكه وكم هي جميلة تركيباته.

على سبيل المثال، موضوعة الزمن: التي هي سمة القرن العشرين بكامله (والقرن السابع عشر) من الجبل السحري، مروراً بهايدغر (١٩٢٧) حتى إليوت، أودن،

هولتهوزن. إن تسيلان يحرّر الواجهات من كونها مادة محسوسة، أريد أن أقول: أنه يعمل على تحويل الأشياء. هكذا هو الزمن وليس تاريخ الزمن، ليس حقيقة معاصرة، ملموسة ومرمية بقسوة، وإنما هو رمل ساعة الرمل، رملٌ طائرٌ، شعرٌ هاب على جبهة أبدية، تلاطم أمواج تتلاشى. ففي أضعف قصيدة من المجموعة، تقف ثلاثة أبيات رائعة بخصوص الزمن:

«نلدّ لكم

نبرةٌ ولا ضوء

يندس بيننا، ليقوله».

وفي موضع آخر: «أنت، ساعة تجنحين في الكثبان. الزمنُ، من رمل ناعم، يغنّي بين ذراعي». عندما يزيد تسيلَان من البهار، فإنه سيكون هكذا: «من ربيع إلى ربيع يرغي النبيذ هنا، هكذا قصيرة هي السنة». فصول السنة ممدة كالحجاب الشفاف فوق هذه المقطوعات «الرهبان فتحوا الكتاب بأصابع مشعرة: أيلول. ياسون يرمي الآن البذرة النابتة ثلجاً». وهكذا يمكن القول أن التحييد الشعري للتاريخ، ولما هو تاريخي، يسير في ظلّ الإيحاء الاسطوري. لا أستطيع أن أكتب بأنها نجحت هنا. فقصيدة تسيلان هي دون كل المقاصد. لا تريد أن تكون إلا نَفَساً، نبرةً، شكلاً ضوئياً، خفيفة وتقريباً قابلة للغناء.

لكن عندما تقبض اليد في الماء، ينكمش الماء إلى نفسه.

وأمام مقطوعات قصيرة، مقفاة أيضاً، تقف أبيات طويلة بسطور طويلة متذبذبة، أبيات موزونة واسكندرانية مكسرة، حرّة الإيقاع، مرنة، حركية، خفيفة «وضعت لها عيناً في الحضن، وضفرتُ الأخرى لك في الشعر ودسستُ فتيل الاشتعال بينهما، الوريد المفتوح ـ وسباحة تقدّم برقٌ شاب». هذه الشعرية الصغيرة والتي هي أبيات محددة ودقيقة.

غنواتٌ أشبه بالحكَم، لينة تورق أشجار الحور، مفتوحة للريح، شبحية:

«صَمت! تندفعُ الشَوكةُ أعمق في القلب:

تقف في الباقة مع الوردة».

توجد في كل الكتاب أغنية حقيقية واحدة، طرق مؤدية وممرات جانبية كثيرة. لكن هذه تثبت أشكال الوسط التسيلانية. يستطيع المرء أن يفكر بمقطوعة من ثلاثة مقاطع شبيهة بهذه، تبدأ هكذا:

«إذاً هكذا أصبحت

كما لم أعرفك أبداً».

وتستحضر في داخلها هذا التركيب الحِكَمي، لكن الحكمي العميق والذي هو على شاكلة

البساطة، اللعبة القديمة جداً، لعبة الحب وتضييع الوقت، الذكرى والنسيان:

«تنزلين في كل الآبار
تحلّقين عبر كل لمعانٍ
اخترعت لُعبة
تريد أن تكون منسية»

ديوان «خشخاش وذاكرة» يتكون من أربعة أقسام هي: «الرمل في الأوعية»، «تسلسل الموت»، «الضوء المعاكس»، «أعواد الليل»، والعنوان العام مأخوذ من القطعة الأخيرة من القسم الأول، «كورونا»: «نتحاب كخشخاشٍ وذاكرةٍ/ ننام مثل النبيذ في المحار/ مثل البحر في شعاع القمر الدموي».

تسيلان مصور مرهف، قصائده شبيهة بتلك الأشكال التي يكتبها المرء على رمل البحر، غير بعيدة عن تلاطم الأمواج، لكني لا أرى الموجة التي تريد أن تمسحها. تسيلان شاعر أكثر من موهوب حقق نفسه من خلال قصائد خمس. وهو سيجد معجبين (ومقلّدين)، لكنه سيغيّر نفسه ثلاث مرات، وهذا موجود أيضاً وبيّن في قصائده، وسيتضاعف لثلاث مرات. اليوم، تبدو هذه الأبيات صالحة:

«أنتم خفيفون: تنامون ربيعي حتى النهاية
أنا أخفّ:
أغنّي أمام الغرباء».

هلموت دوهاز

رمل الجرار

أغنيةٌ في الصحراء

إكليل ضُفرَ من ورقة مُعتمة في ناحية أكرا:
في تلك الجَهات عكسْتُ ركضَ الحصان الأسود وطعنْتُ الموتَ بالشيش.
أيضاً شربتُ من طاسات خشبية رمادَ آبار أكراَ
وبخوذةٍ مغلقة واجهتُ أنقاض السماوات.

إذ أن الملائكة موتى والرب أعمى في ناحية أكرا،
ولا أحد يرعى لي، في النوم، الذين مضوا هنا في الهدوء.
القمرُ دَمَّرَ زهيرةً ناحية أكرا:
هكذا يُزهرُ الذين يقتدون بالشوك، الأيدي التي بخواتم صدئة.

هكذا عليّ أن أنحني للقبلة أخيراً، حينما يصلّون في أكرا...
آه سيءٌ زَرَدُ الليل كان، الدم ينزُّ خلال المشابك!
هكذا كنتُ. أخاهم المبتسم، مَلك أكرا الحديديَ.
ما زلتُ أتلقّطُ الإسم وأستشعرُ الحريقَ على الخدود.

ليلاً اسمرَّ جسدك من حمّى الإله:
فمي يلوّحُ شُعلاً حول خديك.
لا ينبغي أن يُهدهدَ الذي لم يغنّوا له أغنية نومٍ.
اليدُ ملأى بالثلجِ، ذهبتُ إليكِ،

وغير معروف بقدر إزرقاق عيونك
في مدار الساعاَت. (كان القمر فيما مضى أكثر استدارة).
المعجزةُ منتحبةٌ فَي خيمٍ فارغة،
تجمّدَ إبريقُ الحُلُم – ماذاً يفيدُ؟
تذكّري: وريقة سوداء كانت معلقةً في البيلسان –
الإشارةُ الجميلةُ لكوبِ الدم.

عبثاً ترسمين قلوباً على النافذة:
دوق الهدوء
يجنّدُ أسفل في ساحة القلعة جنداً.
ينصبُ رايته في الشجرة – ورقة، تبدو له زرقاء، حينما يحلُّ الخريف؛
عيدان الكآبة يُوزعها في الجيش وزهور الوقت؛
بطيورٍ في الشَعْر يذهب لإغراق السيوف.

عبثاً ترسمين قلوباً على النافذة: إلهٌ بين الحشود،
ملفوف بالمعطف، الذي انزلقَ قديماً من كتفيك على السلّمِ، ليلاً،
قديماً، حينما كانت القلعةُ في اللهب، عندما تكلَمت كالبشر: محبوبتي...
وهو لا يعرف المعطف ولم ينادِ النجمةَ وتبعَ تلك الوَرقة، التي تحلّقُ أمامه.
«يا عودُ»، توهّم أنه يسمعُ «يا زَهرة الوقت».

ماريانا

شعْرك بلا ليلك، وجهك من زجاج مرآة.
الغيمةُ تمرُّ من عَين لعينَ، كسدوم الى بَابل:
كورقةٍ تهدُّ البرجَ وتَعربدُ حول عروق الكبريت!

عندها يُرجفك برقٌ حولَ فمك – تلك الهوّة مع بقايا الكمان.
وواحدٌ بأسنانٍ ثلجية يقود القَوس: آه رنينُ القصب أجمل!

حبّي، أنت القصبُ أيضاً ونحن كُلُّنا المطر؛
جسدُك نبيَذٌ عديمُ النظير، ونحن عَشْرةٌ نَشربُ:
قلبُك زوَرقٌ في القمح، نجَدِّف به باتجاه الليل،
إبريقٌ لازوردي صغير، هكذا تقفزينَ فوقنا بسهولة، ونحن ننامُ...

يتجمعُ موكبُ المائة أمام الخيمة، ونحن نحملك «متشاربين» الى القبر
والآن يرنُّ أصعبُ «تالر» للأحلام على بلاطات العالم.

ضوء الودك

الرهبان فتحوا الكتاب بأصابع مشعرة: أيلول.
ياسون يرمي الآن البذرة النابتة ثلجاً.
قلادةٌ من الأيدي أعطتك الغابةَ، هكذا مشيت ميتةً على الحبل.
أزرق غامق سيصيرُ جزَءاً من شعرك، وأنا أتَكلّمُ عن الحب.
محاراً أحكي وسحابةً خفيفة، ومركباً يتبرعمُ تحت المطر.
مهرٌ صغيرٌ يركضُ فوقَ الأصابع المورِّقة –
أسود ينفتح الباب، أنا أغنّي:
كيفَ عِشنا هنا؟

اليدُ ملأى بالساعات، هكذا جئتِ إليّ – أنا تكلّمتُ:
شَعرك ليس أسمر.
هكذا رفَعتهِ بخِفّةٍ على ميزان الأسى، فكان أثقلُ منّي...

يأتون على سفن إليك ويشحنونه، يطرحونه للبيع في أسواق الرغبة –
أنتِ تبتسمين ليً من الأَعماق، أنا أبكي إليكِ من القشرة، التي تبقى خفيفة.

أنا أبكي: شَعرُك ليس أسمر، يعرضون ماءَ البحر، وأنتِ تعطينهم خصَلاً...
أنت تهمسين: يملأون العالم لي، وأُبقي
لك مَمراً ضيقاً في القلب!
أنتَ تقولين: ضَعْ أوراقَ السنوات بجانبك – حان الوقت لكي تأتي وتقبليني!

أوراقُ السنوات سمراءُ، أما شعرك فلا.

نصفُ ليلةٍ

نصفُ ليلة. بخناجرِ الحُلم مثبتة في العيون المتألقة.
لا تصرخ منَ الألم : كَالمناديل ترفرفُ السحب.
بساط حريري، هكذا شَدَّت فيما بيننا، لكي يَرقصَ
من ظلمة الى ظلمة.
الناي الأسود نحتوه لنا من خشب حيٍّ، والراقصةُ تأتي الآن.
أصابع مغزولةٌ من زَبَد البحرِ تُغطِّسُ لنا في العين:
أثمة عينٌ تريدُ البكاءَ هنَا؟
لا. هكذا تدور مغتبطة والطبل الناري يصخبُ.
خواتمَ ترمى إلينا، ونحن نتلقفها بالخناجر.
أتزوجنا هكذا؟ ترنُّ كالشظايا، وأنا أدري ثانية:
أنت لم تموتي
الموتُ الخبازيّ اللون.

شَعْرُك فوق البحر

شَعْرُك يتهدّلُ أيضاً فوق البحر، مع العَرْعَرِ الذهبي.
معه يبيَضُّ، ثم ألوِّنه لازوردياً :
لون المدينة، حيث سَحلتُ آخر مرة باتجاه الجنوب...
بحبال كتّفوني وربطوا بكلِّ حبل شَراعاً
بصقواً عليَّ من أفواه ضبابيةٍ وغنّواَ:
«آه، تعالَ، اعبر البحرً»
لكنني لوّنتُ لي كزورق، الأجنحة باللون الأرجواني
وحشرجتُ لنفسي النسمَةَ وأبحرتُ قبل أن يناموا.

كان عليَّ أن ألوّنها لك بالأحمر، الخصلات، لكني أحبها باللازوردي :
يا عيون المدينة، حيثَ سقطت وسَحلت باتّجاه الجنوب!
مع العَرْعَرِ الذهبي يتهدّلُ شَعْرُك ِأيضاً فوق البحر.

أيتها الشجرة المرتعشة، ورقتُك ِتنظرُ بيضاء في الظلام ِ
شَعْرُ أمّي لن يبْيَضّ.

يا زهرة سنّ الأسد، هكذا خضراء هي أوكرانيا.
أمي الشقراء لم تعد إلى البيت.

يا غيمة المطر، هل تتريثين على الآبار؟
أمي الهادئة تبكي لأجل الجميع.

أيتها النجمة الدائرية، أنت تلفين الربطة الذهبية
قلبُ أمي قد جُرِّحَ من الرصاَص!

يا باب البلوط، من رفعك من المفاصل؟
أمي الرقيقة لا تستطيع المجيء.

عشب الرماد

حربة الطير المهاجر، لقد طرت فوق الحائط
الغصنُ فوقَ القلب كان أبيض َوالبحر فوقنا،
هضبةٌ الأعماق مورقةٌ بنجوم ِالظهيرة،
أخضرُ بلا سمومٍ، كالذي للعين َالتي فتحتها في الموت ِ...
نجوِّفُ الأيدي لكي نُغرقَ السيل الجارف المتسرّب :
ماء الأماكن، حيث تعتم ولا يقدم الخنجرَ لأحد.
أنت غنيّت أيضاً أغنيةً، ونحن جدلنا شبكةً في ًالضباب
ربماَ يأتي َجلادٌ وثانية يخفقُ لنا قلبٌ،
ربما يتدحرجُ برجٌ علينا، ومشنقة ستبنى برفقة الصراخ!
ربما شوّهتنا لحيةٌ وشعرها الأشقر سيحمرُّ..
الغصنُ فوق القلب كان أبيض والبحر فوقنا.

سر السراخس

في قبو السيوف ينتضي الظلُّ قلباً أخضر كالأوراق.
لامعة هي النصال : من لا يتريّث في الموت واقفاً أمام المرايا؟
أيضاً تُقدَّمُ هنا الشجاعةُ الحيّةُ في الأباريق :
وردية تمتلئ عتمة، قبل أن يشربوها، كأنما هي ليست ماءً
كأنما هي قطيفةٌ هنا، تسألُ عن الحب الأكثر إظلاماً،
عن وسادةٍ أكثر سواداً لأجل المبيت، عن شَعْرٍ أكثر ثقلاً..؟

ولكن هنا لا تقلق إلا على لمعان السيف
وإذا لمعَ شيء ما هنا، فلن يكون إلا السيف.
نفرّغ الإبريق من الطاولة فقط، لأن المرأة تقدمه لنا :
واحدٌ ينشطر إلى اثنين : حيث نحن خُضرٌ كورقة!

رملُ الجرار

بخضرة العَفَن هو بيتُ النسيان.
أمام كل بَاب منَ الأبواب الهابّة يزرقُّ لاعبُك المقطوع الرأس.
يقرع لك طبلاًَ من طحلب وشعر عانة مُرّ؛
بإبهام مُتقيّحة يرسمُ حاجبك علَى الرَّمل.
يُخططَها أطولً مما كانت، وأحَمر شفتيك.
تملأين الجرارَ هنا وتأكلين قلبكِ.

الراية الأخيرة

أيِّلٌ بلون المياه، يُصطادُ في المناطق المظلمة.
هكذا اربطي القناع ولوّني أهدابك بالأخضر.
تُقدَّمُ القدورَ لك بالجريش الهاجع، على طاولات من الأبنوس :
من ربيع الى ربَيع يرغي النبيذ هنا، هكذا قصيرة هي السنة،
وهكذا نارَيٌّ سعر هؤلاء الرماة – وردة الغربة :
لحيتك الهائمة، راية القرم.

غيوم ونباح! يسوقون الوهمَ الى السرخس!

كصيادين يرمون الشباك على السراب وعلى النَّقس!
يلقّون حبلاً على التيجان ويدعون للرقص!
ويغسلون القرون في النبع، هكذا يتعلمون النداء.

كثيف، ما اخترته كمعطف، وهل يَخفي البارقة؟

يسري كما في النوم حول الجذوع، كأنما يقدمون حلماً.
يرمون القلوبَ عالياً، كرات الوهم الطحلبية :
آه، أيتها الجزة التي بلون المَاء، يا رايتنا فوق البرج.

صرير أحذية حديدية في شجرة الكرز.
يرغو لك الصيَّف من الخُوَذ. الوقواقُ الأسودُ
يرسم بمَهماز ماسي صورتُه على أبواب السماء.

حاسر الرأس يظهرُ الراكبُ من الأوراق.
يحملُ في الدرعِ ابتسامتك غسقاً،
مُسَمَّرة في منشَفة الأعداء الفولاذية.
قد يُشّر بحدائَق الحالمين،
وهو يحملُ حربةً مستعداً حتى تتسلق الوردة...

لكن حافياً يأتي خلال الهواء، الأكثر شبهاً بك :
أحذية حديدية مشدودة بالأيدي الهزيلة،
نائماً ضيّع المعركة والصيف. ينزفُ لأجله الكرز.

ذكرى إلى فرنسا

فكّري معي: سماءُ باريس، السّرنُجان الكبير...
اشترينا قلوباً من بائعات الورد.
كنَّ زرقاً وتفتحنَّ في الماء.
بدأتْ تمطرُ في عنبرنا،
وجارُنا جاءَ، مسيو لوسونج* «زلَمَةٌ» نحيفٌ.
لعبنا ورقاً، ضيّعتُ أنا قرّةَ العين

أعرتيني شعرَك، ضيّعتَه، هَزَمَنا !
خرجَ من الباب، تبعه المطَر.
كنّا موتى واستَطعنا التنفّس.

* بالفرنسية في الأصل: Monsieur Le Songe

أغنية سيدة في الظل

حين تأتي الصموتة وتضربُ أعناقَ السوسن :
من يربح؟
من يخسر؟
من يخطو إلى النافذة؟
من يتلفّظُ اسمها أولاً؟

ثمة واحد، هو الذي يحمل شَعْري.
يحمله مثلما يحمل المرءُ الموتى على الأيدي.
يحمله مثلما حملت السماءُ شَعْري، في السنة التي فيها أحببت.
يحمله هكذا من غرور.

الرابح
غير الخاسر.
الذي لا يخطو الى النافذة.
الذي لا يتلفظ اسمها.

ثمة واحد، هذا الذي يملك عيني.
يملكها مذ كانت البوابات تنغلق.
يحملها في الإصبع كالخواتم.
يحملها كشظايا من رغبة وياقوت :
لقد كان أخي في الخريف،
يعد سلفاً الأيام والليالي.

الرابح
غير الخاسر.

الذي لا يخطو إلى النافذة.
الذي يتلفظ اسمها أخيراً.

ثمة واحد، هو الذي يملك ما قلت.
يتأبطه كحزمة تحت الإبط.
يحمله كما تحملُ الساعة أسوأ ساعاتها.
يحمله من عَتَبةٍ الى عتبة، ولا يلقي به أبداً.

غير الرابح
هو الخاسر.
الذي يخطو إلى النافذة.
الذي يتلفظ اسمها أولاً.

سيُضرب عنقه مع السوسن.

شعاع الليل

شعر حبيبتي المسائية يشتعلُ ساطعاً :
لها أرسلتُ التابوتَ من أخفّ خشب.
مُحاطٌ بالأمواج كسرير أحلامنا في روما؛
يرتدي باروكةً بيضاء مثلي ويتكلّمُ مبحوحاً :
يتكلّم مثلي، حينما أمنحُ القلوبَ دخولاً.
يعرفُ أغنيةً فرنسيةً عن الحب، غنيّتُها في الخريف،
عندما كنتُ مسافراً في بلادٍ تالية، ورسائلَ كتبتُ الى الصباح.

زورقٌ جميلٌ هو التابوت، مفصّلٌ في غابة المشاعر.
أنا أيضاً سافرتُ بانحدار الدم معه، حينما كنتُ أكثر شباباً من عينكِ.
والآن، أنت شابّة كطائر ميّت في ثلج آذار،
والآن يأتيَ إليك ويغنّي أغنيتَه الفرنسية.
أنتم خفيفون: تنَامون ربيعي حتى النهاية.

أنا أخفُّ:
أغنّي أمام غرباء.

السنواتُ منك إليّ

يتموجُّ شعرُك ثانيةً، عندما أبكي. بزرقة عينيك
تمدّين مائدة حبنا : سريراً بين الصيف والخريف.
نحن نشرب، ما خَمْره واحدٌ، لم يكن لا أنا ولا أنت ولا شخصاً ثالثاً :
نرتشف «كأساً» فارغةً وأخيرة.

نرى بعضنا البعض في مرايا البحر العميق ونقدم لبعضنا الأطعمة سريعاً :
الليل هو الليل، يبدأ مع الصباح،
يطرحني إلى جانبك.

مدح البعد

في ينبوع عيونك
تعيش شباكُ صيادي بحيرة الضياع.
في ينبوعَ عيونك
يفي البحر بوعده.

أقذف هنا،
قلباً، كان بين البشر،
الأردية مني ولمعان قسمٍ :

أكثر سواداً، أنا أكثر عرياً.
أكون مخلصاً عندما أخون فقط،
أنا أنتِ، عندما أكون أنا.

في ينبوع عيونك
حَملْتُ وأحلمُ بالسرقة.

خيطٌ يصيدُ خيطاً :
نحن نفترق متعانقين.

في ينبوع عيونك

يخنقُ مشنوقٌ الحبلَ.

متأخر وعميق

لاذعةٌ كخطبة ذهبيّة تبدأ هذه الليلة.
نحن نأكلُ تفاحَ البَكمً.
نقوم بالعمل الذي يتركه المرء بطيبة لنجمه؛
نقفُ في خريف زيزفوناتنا كأحمر رايات متأمل،
كضيوف مُتلهّفيَن من الجنوب.
نُقسمُ بالمَسيح الجديد أن نعقدَ الغبار للغبار،
الطيور للحذاءَ الجائل،
قلبنا سُلَّمٌ في الماء.
نُقسمُ للعالم أقسامَ الرمل المقدّسة،
نُقسمُها بطيبة،
نُقسمُها عالياً مًن سطوح النوم بلا أحلام
ونلوح بشعر الزمن الأبيض...

يصيحون: تجدّفون!

ندري به من زمن.
ندري به من زمن، لكن ماذا يُغيِّر؟
تطحنون بطواحين الموت طحينَ البشارة الأبيض،
تضعونه أمام إخوتنا وأخَواتنا

نلوّح بشعْر الزمن الأبيض.

تُنذروننا: تجدفون!
ندري به جيداً،
تأتي الخطيئة علينا.
تأتي الخطيئة علينا جميعاً كإشارة منذرة –
يأتي البحرُ المغرغرُ،
هَبَّةُ هواء الرجوع الشديدة،

اليومُ المليلُ
يأتي الذي، لم يكن أبداً!

يأتي إنسانٌ من القبر.

كورونا

من اليد يلتهمُ الخريفُ منّي ورقتَه: نحن أصدقاء.
نُقشّر الزَمنَ من الجوز ونعلّمه المشي:
يرجعُ الزمنُ إلى القشرَة.

في المرآة الأحد،
في الحلم يَنام،
الفم يتحدث صِدقاً.

تهفو عيني إلى جنس المحبوبة:
ننظرُ إلى بعضنا،
نقولُ لبعضنا «أشياء» داكنة،
نتحابّ كخشخاش وذاكرة،
ننامُ مثل النبيذ في المحار،

مثل البحر في شعاع القمر الدموي.

نقفُ متعانقين عند النافذة، هم ينظرون إلينا من الشارع:
حان الوقت، لكي يعرف المرء!
حان الوقت، لكي يُزهرَ الحجرُ أيضاً،
لكي يَخفقَ القلبُ للقلق.
حان الوقت، لكي يحين الوقت.

حان الوقت.

نورٌ معاكس

في السفر

هي ساعةٌ، تجعلُ الغبارَ تابعاً لك،
بيتُكِ في باريس مكان تضحية ليدَيكِ

عينُكِ السوداء كعينٍ أكثر سواداً.

هي عزبة، حيث تقف عربةٌ لقلبك.
شعُرك يريدُ أن يهبَّ، عندما تسافرَين – هذا ممنوعٌ عليه.
الذين يبقون ويلوحون، لا يعرفون هذا.

في مصر

ينبغي أن تقول لعين الغريبة : كوني الماء.
ينبغي أن تبحث في عين الغريبة، عن الذين تعرف أنهم في الماء.
ينبغي أن تناديهن من الماء : راعوث! نعمى! مريم !
ينبغي أن تزينهن، عندما ترقد جنب الغريبة.
ينبغي أن تزينهن بشعر الغريبة المتلبّد
ينبغي أن تقول لراعوث ومريم ونعمى:
أنظرن! أنا أنام عندها !
ينبغي أن تزين الغريبة بجانبك أحسن ما يكون.
ينبغي أن تزينها بالألم على راعوث، على مريم ونعمى.
ينبغي أن تقول للغريبة :
أنظري ! أنا نمتُ عند هؤلاء.

في بوق الضباب

فمٌ في مرآة مخفية،
إنحناءة أمامَ عمود الكبرياء،
يدٌ بقضيب «سجن».

قدِّموا لأنفسكم الظلام
تلفظوا اسمي
قودوني إليه!

من الأزرق، الذي ما زال يبحث عن عينه، أشربُ كأول «شاربٍ».
من آثار قدمك أشربُ وأرى :
أنت تتدَحرجيَن خلال الأصابع أيتها اللؤلؤة وتنمين!
تنميَن مثل كلّ المنسيين.

تتدحرجين: حبّةُ بَرَد الكآبة السوداء
تسقط في منديلٍ، جدٍّ مبيضٍ من تلويح الوداع.

مَنْ مثلك ومثل كلّ الحمام ليلاً نهاراً يغرفُ من الظلام،
ينقرُ النجَمَ من عيوني، قبلَ أن يطلق الشرر،
يخلعُ العشبَ من حاجبي، قبل أن يبيض،
يقذف البابَ إلى الغيوم، قبل أن أسقط.

مَنْ مثلك ومثل كلِّ القرنفل يحتاج الدمَ كقطعة نقودٍ والموتُ كنبيذٍ،
ينفخُ الزَجاجَ لأجل كأس من يديَّ،
يُلوِّنه بالكلمة، التي لم أقلْ : أحمر،
يكسّرها قطعاً بحجرِ الدمعِ البعيد.

وسم

نحن لم نَعُد ننامُ، إذ إننا استلقينا في عدّة ساعة الكآبة
وحَنَّيْنا العقاربَ كعيدان،
وهنَّ أسرعنَ راجعات وسُطْنَ الزمنَ حتى أُدميَ،
وأنت تتحدثينَ غسقاً نَامياً،
واثنتاَ عشرة مرةً قلتُ أنت، لليلِ كلماتك،
وانفتحَ الليلُ وبقي مفتوحاً،
ووضعتُ له عيناً في الحضن والأخرى ضفرتها لك في الشَّعْر
ودسستُ فتيلَ الإشتعال بينهَما، الوريد المفتوح –
وسباحة تقدّم برقٌ شابَ.

من ينزع قلبه من صدره ليلاً ينوش الوردة.
له ورقتُها وشوكتُها،
تضعُ له الضوءَ على الصحن،
تملأُ له الكؤوسَ بالنَّفَس،
تُخَشْخشُ له ظلال الحبّ.

مَن ينزعُ قلبَه ليلاً من صدرِه ويقذفه عالياً :
لن يخطئَ الهدف

يرجمُ الحجر
له يرنّ الدم من الساعة
ساعةُ موته تزيحُ الزمنَ من اليد:
يستطيع أنَ يلعبَ مع أجملِ كراتٍ
ويتحدثُ عنكِ وعني.

كريستال

لا تبحثي عن فمك في شفاهي
لا تبحثي عن الغرَيب أمام الباب
لا تبحثي عن الدمعة في العين.

سبعُ ليال عاتيات يجولُ أحمر إثر أحمر،
سبعةُ قلوبٍ عميقاً تضربُ اليدَ على الباب،
سبعُ ورداتٍ متأخرة يهدرُ البئر.

ترجمة: خالد المعالي

---

* باول تسيلان : ولد عام ١٩٢٠ في قرية بوكوفينا في روما. وأقام في باريس منذ عام ١٩٤٨ حتى ١٩٧٠، حيث انتحر غرقاً. يعتبر واحداً من أهم شعراء اللغة الالمانية في هذا القرن.

شعر

أرض عَموديَّة

زهير أبو شايب

ثلاثة أحلام

(١)

مرَّ موتٌ يُشبهُ الأطفالَ
في التاسعِ من آذارَ
والنسوةُ نعَّسنَ القناديلَ
وخبّأنَ بقايا النارِ في أجسادهنَّ

ابتعدَتْ في الليلِ جُدرانٌ
ودقّاتُ قلوبٍ
وسمواتٌ
ومرَّ القرويّونَ
عليهم مطرٌ قاس
وزيتونٌ مُسنٌّ يخمشُ العتمةَ

مرّوا من هُنا
من هذه الأرضِ العموديّةِ :
روحي
ليَروْا أحلامَهم من زمَنٍ آخرَ

مرّوا من هُنا

مثلَ بيوت تصعدُ الماضي
بأقواسٍ من الطينِ
ومرّوا.

قرويّون
لهم أرواحُ غابات
وفي أحداقهم نومٌ قديمٌ
وممرّاتُ رياحْ.
وضَعوا قلبيَ مكشوفاً
على الأرض
وظَلَّ المطرُ المنسَيُّ يسَّاقطُ
في الأحلامِ
ظَلَّ الغيمُ مرشوَقاً على صدري
وظَلّت برَكُ الماءِ
كلئلَ ميّت
في جَسَديَ

هيَ ذي أحلامُهم
كانوا هنا
خلَّيْتُهم في النومِ مرميّين.
هيَ ذي
هيّلْتُها فوقي
وقرَّبتُ سماءً...
لأراها.

(٢)

خفيفون
أحلامُنا تتجوَّلُ بين البيوت
وترفعُنا كالغيوم عن الأرضَ
حتّى نرى في السماءِ العميقةَ

عتمةَ أرواحنا
تتفرّسُ فينا.
كأنّا نسينا ونمنا
كأنّا سقطْنا وراءَ المكان.
هنا
حيثُ تكملُ زيتونةٌ سنَتي الأربعينْ.
هنا
حيثُ كان أبي وأبوها
يجرُّ المياهَ لنا
وينادي السماءَ كآبائِه الأوّلينْ.
هنا
في رياح أماميّة
يَحدُثُ البحرُ
تَحدُثُ شمسٌ يُسابقُها ضَوْؤُها
في موازاةِ أحلامِنا
.....
أينَ نحنُ
متى نحنُ
أينَ وضَعْنا السماءَ العميقةَ
والأرضَ
أينَ وضَعْنا مفاتيحَ أرواحنا
وأهَلْنا التُرابَ على الحُلْمِ
حتّى نراهُ
؟؟!!
كأنّا نسينا ونمنا
لنوجدَ في حُلُمٍ
لا يُطلُّ على أيّ شيءٍ
سواهُ

(٣)
على حَجَرٍ ينامُ البحرُ
قُربَ مِيَاهه
كأبٍ يعودُ من الظهرةِ ناقصاً
وأنا هُنا
في الطفل وهو يُطلُّ مرتبكاً
على أحلامه
ويرى غيابَ أبيهِ فيهِ
أنا هناكَ
أمرُّ من حُلُمٍ إلى حُلُمٍ
إلى زيتونةٍ
وُلدَتْ معي في ليلِ آذارِ.
ولستُ هنا
ولست هناكْ.
على حَجَرٍ طريٍّ مثلَ قلبٍ
تحلمُ الفوضى
كأنّ البحرَ غادرَنا : أنا وهُوَ
الهواءُ معلّقٌ فينا
بغيرِ حراكْ.
كأنَّ البحرَ غادرَ قبلَ أن يأتي...
أنا وهُوَ اختلَفْنا
أغرقتْ شمسٌ سفينتَنا
وألقتْنا المياهُ وراءَ زرقتها
ولوّحْنا بسُمرتنا الخجوَلةِ من بعيدٍ
للبيوتِ
بلا حكايات
ولا ضَوْءٍ
و لا إدراكْ.

العاشق

شاكر لعيبي

العاشق

من الجسد المُبلل
يَغارُ الخبزُ الطازج
من أصابع الأموات تقطر الروعة
على عتبة طافحة بالأنوار
الهواء، وحده، مكان إقامته
الهواء، أُمُّ الصرخة المكظومة، يعبث
بالقش الحيّ، المجروح، الأخير
المتناثر على صدرها الرؤوم
الفوّاح بالعنبر الأغبر
وهي المفجوعة لشدة النبض في حجر طاحونتها
وهو الميِّت بجفنين منغلقين على الفجر
زهرته تتدلى، بوجه غريب، على هوة الوادي
ثمة القمر الأبكم
وظل الزهرة المبسوط فوق الأخدود
ليس سوى الباب يئنّ في الليلة القائظة
القط القابع في ظلمة الحجرة يهرُّ

وثمة عروة الدلو تتقلب تحت الندى
الريح مقوَّسة على الجسد
والنجم ضعيف
ستمنحه، عشيةً، التينة الملدوغة
ستهديه بقايا العنقود
ستناوله أطراف الجحيم الذي خرجتْ للتو من صبابتها
الريحان سينام أخيراً في ملاسة القطيفة
بقامة مترنحة قاما إلى الماء العاري
نهضاً من اشتبَاك اللاءات إلى
تعب
الحجَل
الناشبَ
أظفاره
في
قلبيهما
الوردة تنتصب في آخرة الجبَّانه
النقش البديع يلوح على طرة الصبي حديث الولادة
كان رماداً مخصّباً بالنار (يا لعمى الإستعاره...)
كانت الحمامةُ تهرب من طيش الحصى
الرطوباتُ
والأعيادُ
والختاناتُ
هل مرقتْ عصفورةُ الموتِ من بوّابة الحيّ؟

٢٥-٥-١٩٩٨

جارات يوسف الناصر

الطفل المدلل يسترخي تحت سماء من العناب
لكن الحدوة مرمية تحت السرير
الغصن يطقطق في حركة الكرسي
لكن القطة تنام في القشرة اليابسة للبطيخة الحمراء

الجارات لا تكف عن المروق في الحديقة
- ما هذا يوسف؟
- أشباحي...

لندن ٣-١-١٩٩٧

عيون فان كوخ

سوّى الحصان عرفهُ
وانحنى محدقاً في الحشرهْ
في بتلة الغاردينيا المتفسخة في الطينْ
عدّ إلى العشرهْ
واختفى خلف سياج الياسمينْ

٢٤-٥-١٩٩٩

نصوص جنيف

سيرجو

الفاجر ذو الحزام المطعم بالفصوصْ
يلتهم شمعة الكنيسة
في عيد الصقالبه الكبيرْ
الفاجر البولوني آكل المرارهْ
في حرب الحدودْ
إنتهى إلى الغابة البنفسجيهْ
فالفى عزاءَهُ في البتلة الوحيدهْ
الصابرة في نهاية الطرف المسدودْ

٢٨-٥-١٩٩٩

باولو

أين اختفى قلبه الرابع
أين سقطت منه عينه الثالثه

كيف سيمضي تحت العاصفه
في أمطار اليوم السابع

٢٧-٥-١٩٩٩

جوليانا

داعبت قطة
وسمتها ايطاليا
ثم دحرجت أمامها كرة الصوف
وسمتها الكرة الأرضية

داعبت هرتها ذات العينين الشمسيتين
وكانت السجادة سهوب لومبارديا
ومخالبها تجرح فضائل الفيلسوف

٢٧-٥-١٩٩٩

فيرونيك

إنكسرت مرآة القوالة بالحق
فلم تستطع أن ترى حمرة السماق على الشفهْ
لم تستطع رؤية الجرح الصغير على الجبينْ
ولا أنفها الملوث بالطحينْ
ولا عين السحلب الذاهب للمعركهْ

انكفأت (فيرو) إلى مدخل الحوش الرزين
شباكها مرآتها الآن......

حزيران ١٩٩٩

ماري – كلير

كما لو الريشة تتهادى
في الريح الساكنْ

كما لو طيش الحمامةْ
تلتقط قشيشات العدمْ
قرب فخ العالمْ
كما لو بطء الغمامهْ
تظلل آلام الكائنْ
الساعي خلف المستحيلْ
كما لو بهجة الدائرهْ
أمام تجهم المستطيلْ
كما لو شمس الجنوب اليتيمهْ
تشعشع منذ حين على وجه جميلْ

١٩٩٩-٥-٢٧

ماتياس

سارق الحجارة من المعبد الأثيني
لن يسرق النص
سارق الأخبارْ
لن يسرق الأثمارْ
خصَّبتْ روحه الصاعقهْ
وأجهش وحده في ظلمة الغارْ

١٩٩٩-٥-٢٧

عشيّات الكوخ

«سو Sioux» هو الإسم الذي أطلقه «التاريخ المنتصر» على عنقود كبير من القبائل والشعوب الناطقة بلغة «اوجيبوا Ojibwa» في سهول الشمال الأميركي بين نهر الميسيسيبي والجرود Rocky Mountains. اسم لا يتداوله أهله إلا مكرهين، فهم منذ ولادة ذاكرتهم يُعرفون باسم لاكوتا (تحالف الأصدقاء)، ويلفظونه بحسب لهجاتهم الثلاث الكبرى بتصحيفات بسيطة مختلفة. وما تزال ولايتا داكوتا الشمالية والجنوبية تحملان الإسم التاريخي لهذه الشعوب، وتشهدان على قسوة الإبادة الثقافية التي يتعرض لها كنعانيو العالم الجديد.

مع بداية أدبيات التشنيع والتشويه الجماعي، اطلق الفرنسيون في عام ١٧١٢ على هذه الشعوب اسم «الأفاعي المخاتلة». وللمزيد من الإيلام فقد استعاروا الكلمة nadouessioux من لغة الضحايا أنفسهم ثم اختصروها إلى «سو» Sioux لتتناسب مع أنظمتهم اللغوية وترتاح لها حنجرة «بوالو» النبيذية. ثلاثة قرون و«ساديّـة» التاريخ المنتصر تفرض على هذا الضحية القدرية أن يعرّف بنفسه بأنه «أفعى مخاتلة»، وتُكرهه رسميا على أن يلقنها لأبنائه وأحفاده إلى أن صارت أبرز ملامح هويته التاريخية الملفقة.

كان الفرنسيون يريدون بهذا الإسم الجديد أن يميزوا هذه الكائنات عن مئات من الشعوب والقبائل والثقافات التي احتطبها الغزاة البيض الأوائل من أسمائها ولغاتها وذكرياتها وبيوتها وحقولها وأنهارها وألقوا بها جميعا في المصهر الهندي.

بدءا من الإسم وانتهاء بالروح، يواجه الهنود اليوم حرب اقتلاع وإخضاع وتعرية ثقافية، هي الوجه الآخر لحرب الإقتلاع والإخضاع والتعرية الجسدية، وهي ما يسميه «رسل مينس»

أحد أبرز وجوه الحركة الهندية Indian Movement المعاصرة بالمذبحة الكبرى والأخيرة للوجود الهندي، «فإذا ما محيت ثقافة شعب أو زورت فإن الوجود الحقيقي لهذا الشعب سيمحى» ويشمله تعبير «الوجود المزيف».

محو ثقافة الهنود وتاريخهم وطقوسهم الروحية هو السلاح الذي تستخدمه الولايات المتحدة اليوم لانتزاع البقية الباقية من أراضيهم وثرواتهم، كما يفصّل ذلك دونالد فيكسكو في كتابه الرائع الذي يلجأ فيه إلى علم النفس الإجتماعي والتحليلي لدراسة ظاهرة «غزو بلاد الهنود في القرن العشرين The Invasion of Indian Country in the Twentieth Century...».

إن هذه العلاقة المميزة بين الهندي وطبيعته مثلا ما تزال حائلا دون السيطرة «السلمية» على ما تبقّى مما يملكه «أولاد الأفاعي» من أراضيهم التي تزيد مساحتها على مساحة بريطانيا (٣٪ من مساحة الولايات)، والتي ما تزال تختزن احتياطيا كبيرا من اليورانيوم والذهب والنفط وكل ما يسيل لعاب «ثروة الأمم» ونيرانها.

في حرب المحو والتزوير الثقافي والروحي تحاول وسائل التعذيب البيضاء خلق تصورات طبيعية جديدة في الوعي الهندي للالتفاف على علاقته المميزة بالطبيعة وعلى تلك الوحدة الوجودية التي حالت دون قيام نظام الملكية الفردية وعقلية الوراثة ومبدأ التمييز وعلاقات العنف، وقضت بذلك على كثير من مغريات بيع الطبيعة وشرائها. فالطبيعة التي يعيشها الهنود لم يرثوها عن آبائهم وأجدادهم بل يعتقدون أنهم استعاروها من أبنائهم وأحفادهم.

علاقة مميزة بالطبيعة كعلاقة الموجة بالماء، فهي لا تميل إلى الحلول السهلة، ولا تستعين بمصباح سحري أو عفريت في قمقم، ولا تعتمد خوارق الديانات اليهودية. إنك لا تجدها عند عيسوب Aesop أو بيدبا الفيلسوف أو هانس أندرسون أو الأخوين غريمز.

هذه الوحدة الوجودية بين الأرض والسماء وأنواع الحياة المختلفة تتجسد في أسمائهم المستمدة كلها من الطبيعة وكائناتها، ومن مخاطبتهم حيوانات الأرض مخاطبة العقلاء، ومن كراهيتهم للعنف؛ عنف الجشع والتملك والغزو والقتل المجاني. إنها تضرب تصوراتها عمقا في حياة الهنود منذ عهد الصيد البدائي الذي تتحدث عنه هذه الحكايات عندما كانت حياة الإنسان وليمة حافلة أو مجاعة قاتلة.

منذ الحكاية الأولى تتبلور هذه التصورات الأساسية للروح الهندية، تصورات اللاعنف، تصورات الحب المتبادل بين الطبيعة وكائناتها، وتصورات الأنسنة الكونية الشاملة حين يقول «سموكي داي» راوي هذه الحكايات: «إن «الجد الأكبر»، جد كل شيء، هو الذي خلقنا كلنا وجعلنا إخوة متحابين. وستجدون أن كل الكائنات في هذه الحكايات تتكلّم لغة مشتركة. لهذا نحترم الحيوانات، فهي أكثر صمتا من الإنسان، ولهذا أيضا نبجل الأشجار والصخور حيث يعيش «السر الأعظم » في طمأنينة وسلام سرمدي».

العشية الأولى

قمر الشتاء البارد يطل الآن فوق ذرى الأشجار. يمد أصابعه البيضاء هنا وهناك بين عناقيد منازل «سو» .

في وجه منازلهم الشتوية الراقدة فوق ضفاف البحيرة جزيرة دغلية يتيمة مفروشة كجلد الجاموس بين غطاء الثلج الأبيض وسماء كئيبة بلون الرماد. وعلى الطرف الأقصى من القرية تنتصب خيمة الحكواتي العجوز مرشد الغابة «سموكي داي».

كل الدروب إلى هذا الكوخ البيضاوي ممهدة غائرة؛ دروب ضيقة المسالك كأنها في الثلج الصقيعي دروب الغنم.

كانت النار اللاهبة سخية توقد بجذوع الأشجار فتبث الدفء في الكوخ وتنشر الضوء. وكان العجوز يحشو غليونه الوردي الطويل بصمت ووقور من أجل تدخينة الصفاء، فيما كانت ضوضاء الأطفال وأصوات خطاهم تُسمع بوضوح في سكون الليل الَشتوي.

يرتفع حجاب المدخل، وتتسلل تاناغيلا (العصفور الشادي) ببسمتها الخجلى وعيونها السود المتوقدة. ثم تهمس تاناغيلا بنت السنوات التسع: «يا جدتي، لقد جئنا لسماع الحكاية. وها قد حملتُ لك يا جدتي لسان جاموس مقدد في الشمس».

يدخل الصغار بعدها ويتربعون حول النار واحدا واحدا إلى أن تكتمل الحلقة.

عندها يضع العجوز غليونه جانبا، ويرطب حلقه بقحّة واحدة أو قَحّتين قبل أن يبدأ الحكاية بصوت رزين:

«هذه الحكايات تعلمنا طريقة الحياة، يا أحفادي. إن »الجد الأكبر»، جد كل شيء، هو الذي خلقنا كلنا وجعلنا جميعا إخوة متحابين.

«وستجدون فيها أن كل الكائنات تتكلّم لغة مشتركة.

«لهذا نحترم الحيوانات، فهي أكثر صمتا من الإنسان.

«ولهذا أيضا نبجل الأشجار والصخور حيث يعيش »السر الأعظم» في طمأنينة وسلام سرمدي.

« أرجو أن لا يسأل أحد منكم سؤالا حتى تنتهي الحكاية».

الجاموس وفأر الحقل

ذات زمان، بينما كان الفأر البري يجمع الحبوب للشتاء، اقترب منه جاره الجاموس وراح يرعى الأعشاب.

لم يكن ذلك ليروق الفأرَ الصغير لأنه يعلم أن الجاموس سيقتلع الأعشاب الطويلة

بلسانه المنجَليّ، ولن يُبقي له مكانا يختبىء فيه.

هكذا قرَر الفأر أن ينازل الجاموس في معركة كما يفعل بنو البشر!

«هيا يا صديقي الجاموس، إني أتحداك وأدعوك للنزال». قالها الفأر بصوته الصائي.

لم يكترث الجاموس بكلام الفأر وظن الأمر كله مزاحا.

وبغضب شديد ردد الفأر تحديه فيما ظل الجاموس يلتهم الأعشاب بهدوء.

عندها ضحك الفأر الصغير بسعادة المنتصر في تحديه فالتفت إليه الجاموس وأجاب باستهتار:

«خير لك أن تخرس أيها الصغير، أو آتيك فأدوس عليك ولن يبقى منك أثر».

قال الفأر: «لا. لن تستطيع ذلك».

رد الجاموس بشيء من الغضب: «قلت لك أن تخرس. إذا قلتَ لي كلمة واحدة جديدة فإنني سآتيك وأنهي عليك».

قال الفأر باستفزاز:«هيا . هيا. إني أتحداك».

عندها هجم الجاموس عليه. كان يخبط العشب بجنون ويشق الأرض بحوافره الأمامية. ولما توقف نظر حواليه فلم يعثر للفأر على أثر.

«لقد أنذرتك بأنني سأطأ عليك فلا يبقى منك شيء».

في تلك اللحظة أحس الجاموس بتخريش شديد داخل أذنه اليمنى، فنفض رأسه بأقصى ما يستطيع، وهز أذنه إلى الأمام وإلى الوراء.

كان القضم داخل أذن الجاموس يشتد عمقا ويزداد إيلاما إلى أن طار صوابه فراح يدك العشب بحوافره ويفلح الأرض بقرنيه، ثم بدأ يخور خوارا جنونيا ويركض بأقصى سرعته قدما ثم في حركة دائرية إلى أن توقف أخيرا وراح يرتجف.

هنا قفز الفأر من أذنه وقال: « هل تعترف الآن بأنني أنا السيد»؟

وشخر الجاموس وهو يقول: «لا»، ثم هجم عليه وكأنه يريد أن يدوسه تحت حافره. لكن صديقنا الفأر اختفى.

وفجأة أحس به الجاموس داخل أذنه الثانية فجن من الألم، وانطلق من جديد يذرع البرية ويجمح في الهواء حتى سقط على الأرض قتيلا.

وقفز الفأر من أذن الجاموس ليقف منتشيا فوق جسده الميت.

«يا للفرح. لقد قتلتُ أعظم البهائم. وهذا ما سيثبت للقاصي والداني أنني أنا السيد».

ومن أعلى الجثة راح ينادي بأعلى صوته: «أحضرو السكين لهذه الذبيحة».

وكان في أقصى المروج ثعلب أحمر جائع يصطاد الفئران ليفطر بها. وفجأة رأى واحداً فانقضّ عليه بقوائمه الأربع، لكن الفأر الصغير أفلت منه وتركه في خيبة قاتلة.

في تلك اللحظة سمع نداء يتردد من أقصى المروج: «أحضروا السكين. أحضروا السكين».

ولم يكد الثعلب الأحمر يسمع النداء الثاني حتى انطلق إلى الصوت، ثم توقف فوق المرتفع الأول وراح ينصت بكل جوارحه. ولما لم يسمع شيئا همّ بالرجوع. غير أن النداء تردد من جديد بصوت ناعم، لكنه صوت واضح مسموع: «أحضروا السكين!».

وانطلق الثعلب الأحمر بأقصى سرعته إلى أن شاهد جثة الجاموس الضخم ملقاة فوق الأرض والفأر الصغير يعلوها.

قال الفأر بلهجة آمرة: «أريدك أن تذبح لي هذا الجاموس، وسوف أعطيك قطعة من لحمه».

قال الثعلب بأدب: «شكرا يا صديقي. يسعدني أن أفعل ما تريد».

كان الثعلب يذبح الجاموس بينما جلس الفأر على تلة قريبة يشرف على الذبح آمرًا ناهيا:

«هيّا! اقطع اللحم قطعا صغيرة».

حين انتهى الثعلب من عمله أعطاه الفأر قطعة صغيرة من كبد الجاموس، فابتلعها سريعا وراح يتلمظ.

قال الثعلب بتواضع: «أرجوك، هل لي بقطعة ثانية»؟

رد الفأر بكبرياء: «لماذا؟ لقد أعطيتك قطعة كبيرة. يالك من جشع»! ثم أضاف متهكما:«لك أن تأكل ما شئت من جلطات الدم!».

كان الثعلب المسكين جائعا فتناول جلطات الدم، بل إنه لعق ما علق منها على العشب، ثم قال: «أرجوك هل لي أن آخذ قطعة من اللحم معي إلى البيت»، وراح يستجديه «عندي ستة صغار جائعين وليس عندهم ما يأكلونه»!

قال الفأر: « لك أن تأخذ القوائم الأربع. إنها تكفيكم».

قال الثعلب: « شكرا. شكرا. وعندي، يا أيها الفأر، زوجة جائعة، وقد كان حظنا في الصيد عاثرا، ونكاد نموت من الجوع. ألا تتكرم علي بشيء آخر»؟

أجاب الفأر: «لماذا؟ لقد أعطيتك أكثر مما تستحق لقاء عملك التافه. وعلى كل حال فإن لك أن تأخذ الرأس أيضا»!.

وهنا قفز الثعلب فوق الفأر الذي لم يكد يبدأ بالأنين حتى اختفى من الوجود.

إذا كنت متكبراً وأنانياً فإنك في النهاية ستخسر كل شيء.

العشيّة الثانية

ومن جديد حانت ساعة الحكاية. كانت العجوز الطيبة زوجة الحكواتي في انتظار ضيوفها تشيع في كوخها المتواضع ما أمكنها من دفء وبهجة. إنها فخور بما لزوجها معلم القرية من منزلة نبيلة في القرية. وهي لهذا تستقبل الأطفال بأعذب الترحيب:

«هَنّ، هَنّ، استرح، استرح. حسنا.. حسنا جدا، يا حفيدي»

في هذه الليلة، جاءت تاناغيلا تجر بيدها أخاها الصغير الذي كان يتعثر بجوربه الجلدي المهدّب وخفه المطرز بالخرز الملون الجميل. على طرفي وجهه الغض تتدلى ضفيرتان سوداوان معقودتان في نهايتيهما بشريط من جلد ثعلب البحر.

ولأنها تعرف أن أخاها لا يحب القعود طويلا ولا يطيق السكوت طويلا فإنها أقعدته بجانبها. كان الصمت مطبقا عندما صاح الصغير بأعلى صوته: « ما أبرد هذه الليلة! لماذا لا نسمع كل هذه الحكايات في ليالي الصيف الدافئة يا أختي الكبرى»؟.

رمقته تاناغيلا بنظرات عاتبة مذعورة، ثم همست خائفة: «اسكت يا أخي الصغير. ألم تسمع أبدا بأن الحكايات العتيقة إذا ما رويت في الصيف فإن الأفاعي تزحف إلى فراشنا»؟

قال المعلم العجوز مؤكدا: «هذا صحيح يا حفيدتي. لكننا نستطيع أن نروي حكايات الصيف لنثلج قلب أخيك الصغير».

الضفدع وطائر الكركي

في قلب الغابة بحيرة صغيرة باردة خضراء.

ضفافها محفوفة بدغل كثيف من عشب الديس الذي يتماوج برخاوة مع كل ريح.

أما خلجانها الضحلة فتكاد تكتسي بأوراق سوسن الماء الكبيرة.

هناك، بين القصب ونبات السّمار والمياه الراكدة، تسكن قبيلة كبيرة من الضفادع.

في كل ليلة ربيعية دافئة يعلو نقيق الضفادع في تناغم بهيج.

بعضها خفيض عميق تصدح به الضفادع العجوز الحكيمة؛ تلك التي تعلمت الحكمة من حياتها الطويلة.

وبعضها صاخب مرتفع تنق به صغار الضفادع التي تكره ذكرى أيام لم تكن لها فيها سيقان أو ذيول.

«كررومپ! كررومپ! أنا زعيم هذه المياه»، ينقّ ضفدع ضخم مختبىء في ظل إحدى أوراق سوسن الماء.

«كررومپ! كررومپ! أنا زعيم هذه المياه» يجيبه صوت أجش من الضفة المقابلة.

«كررومپ! كررومپ! أنا زعيم هذه المياه» يصيح ضفدع عجوز ثالث من ضفة أبعد.

كان هناك كركي أبيض طويل الساقين مختبىء بين الأعشاب المتشابكة على حافة الماء. وكان شديد الجوع في تلك الليلة.

ما أن سمع الكركي الصوت العميق لذلك الضفدع الضخم الأول حتى انقض عليه، وألقى بمنقاره الحاد الطويل تحت ورقة سوسن الماء.

أما الضفدع العجوز فنقّ بخوف، وقفز قفزة يائسة عنيفة. وأما صغار الضفادع الخائفة فغارت إلى الأعماق: سپلاش، سپلاش.

لم يكد الكركي يلتقم الضفدع حتى أحس بشيء بارد رفيع يلتف حول ساقه الطويلة فتراجع لحظة تمكن فيها الضفدع من النجاة. لكن الكركي لم يخسر عشاءه تلك الليلة فقد وجد على ساقه ثعبانا مائيا أسود كان له وجبة شهية.

ها هو الكركي ينتصب على ساق واحدة في الماء، والضفدع الثاني في الضفة المقابلة ينقّ عاليا: «كررومپ! كررومپ! أنا زعيم هذه المياه».

وبدأ الجوع يدب في الكركي، فدار حول البحيرة الصغيرة متلصصا، ثم انقض على الضفدع الثاني الذي كان يتربع في وضح الضوء، ينفخ صدره بعجب وكبرياء معتقدا بأنه فعلا زعيم المياه الأوحد .

وفيما كان رأس الكركي وعنقه الطويل تحت الماء كانت صغار الضفادع الخائفة تغور بعيدا في أعمق الحفر : سپلاش، سپلاش.

أما الكركي فلم يكد يلتقط الضفدع بإحدى قائمتيه حتى رأى ما جعله يصفق بجناحيه الواسعين ويطير مذعورا إلى أقصى ضفاف البحيرة.

كان وحش المِنك* بجسده البني الهزيل وعينيه الشيطانيتين يزحف قريبا من الكركي لعله يلتهمه.

وهكذا نجا الضفدع الثاني لكن الفزع الذي أصابه علمه أن لا ينقّ أبدا.

ومر وقت طويل. ونسي الكركي خوفه، ثم أصابه الجوع.

أما المياه فظلت ساكنة زمنا عادت فيه الضفادع إلى غنائها. وأما الصوت النافر الوحيد في ذلك التناغم البهيج فكان نقيق الضفدع العجوز الثالث: «كررومپ! كررومپ! أنا زعيم هذه المياه».

كان الكركي يتربص بالضفدع غير بعيد عنه، وكان عازما على أن يمحو صوته من الوجود. ولهذا لم يكد الضفدع يلفظ «كررومپ» حتى التقطه الكركي بقائمته. كان ينق ويقاوم عبثا قبل أن يزلقه الكركي عميقا في عنقه الطويل.

في تلك اللحظة زحف ثعلب من وراء الكركي فاصطاده. وأفلت الضفدع من منقار الكركي الذي كان يصرخ بين شدقي الثعلب وهو يجره إلى قلب الغابة ليتعشاه.

وهكذا نجا الضفدع الثالث من الموت، لكنه كان مثخنا بالجراح التي تركها في جسده منقار الكركي الحاد.

ليس من الحكمة أن تنقّ بصوت مرتفع.

* المنك mink من الثدييات البرمائية، ومن فصيلة ابن عرس.

العشيّة الثالثة

«لا يا أختي الكبرى، لا يليق بالصياد والبطل الشجاع أن يحتطب لنار البيت. ذلك من عمل المرأة ولا يحق لك أن تطلبيه مني».

«لكنك يا أخي الصغير ما زلت فتى صبيا لاتصطاد ولا تحارب. ولهذا فإن أفضل ما يناسبك الآن أن تساعد أمنا في البيت».

كان الطفلان «واسولا» و«شاتانّا»، وهما يقتربان من كوخ الحكواتي، ما ضيين في نزاعهما الذي نشب بينهما في أول المساء. كان لا بد من قضبان جافة لوقود العشاء.، وكان شاتانّا ابن السبع سنين يرفض مساعدة اخته بحجة أن جمع الحطب ليس من واجب المحارب.

كلا الأخوين شكا أمره لمعلمه واحتكم إليه.

وهمهم العجوز الطيب: «هَن، هَن، هاي. حقا، ما أكثر ما يقال عن وجهي هذا النزاع، لكن، لعلكما ستتراضيان بسهولة أكبر بعد هذه الحكاية.

النسر والسمّورة

عاليا ومنطلقا كالسهم في لازورد السماء يحلق نسر الحرب المهيب.

وفي جوار غدير الماء الداكن سَمُّورة تقطــّع القضبان. لكن ذلك لم يشغلها عن سماع أزيز الجناحين المنقضّين عليها. هكذا حط النسر متأخرا بعد أن تلاشت السَمّورة في مياه البحيرة المتلألئة.

وجثم النسر متجهما كئيبا فوق ذرى شجرة يابسة.

عيناه مسمرتان على ملاءة الماء الملساء.

بعد قليل، ارتعش وجه الماء، وانشق عن وجه بُني ناعم يعلو حذراً.

وراحت السَمُّورة توبّخ النسر: «بأي حق تقلق راحةَ أم أطفال مَسالمين يأكلون بكد جبينهم»

وسرعان ما أجاب النسر:« آغ..إني جائع».
«ولماذا لا تفعل ما نفعل. دع الآخرين وشأنهم وإذهب فاعمل عملا تعيش به».
رد النسر مفندا: «كل هذا مناسب لك أنت. ولكن ليست كل المخلوقات تستطيع تقطيع الشجر بأنيابها، أو تطيق عيشا على لحاء الأشجار والأعشاب البرية في أكواخ من وحل. إنني محارب ولست امرأة عجوزاً».
قالت السمّورة بهدوء:« صَدَقَ من قال: إن هناك من تلده أمه مشاغبا مثيرا للمتاعب. ومع ذلك فإني لا أعرف لماذا لا ترضى بأن تكدح مثلنا من أجل عيشك. إن عملي مفيد لي ولأسرتي، ومفيد للآخرين. إنني بهذا الحاجز الذي أبنيه أعمّق مجرى الماء لصالح كل من يعيش في الماء. أما أنت فإرهاب لكل من يعيش من مخلوقات أضعف منك. وخير لك أن تتخذني مثلا صالحا فتحتذي حذوي».
ولما انتهت من كلامها غاصت السَمُّورة من جديد إلى أعماق البحيرة.
وانتظر النسر صابرا، لكن وقتا طويلا مضى ولم يلمح للسَمَّورة من أثر.
وهكذا فبالرغم من ازدرائه لما تفعله السَمُّورة العجوز من عمل مسالم فإنه هو الذي طوى بطنه على الجوع في ذلك الصباح.

إن العنجهية وحدها لا تملأ المعدة.

العشيّة الرابعة

ليست هناك جلافة أبشع من مقاطعة المعلم، مهما كانت تلك المقاطعة.
كل أطفال سو وغيرهم من أبناء الشعوب الهندية نشأوا على هذا العرف وأُشرِبوه مع الرضاعة. لهذا ، فنادرا ما يشكو «سموكي داي» العجوز من قلة الإنتباه.
حتى الفَتَيان «تيونا» و«واولا»، وهما الآن صيادان شجاعان في الحادية عشرة والثانية عشرة من عمريهمَا، سيشعران بالخجل والعار لو انهما تفوّها بكلمة أو أتيا بحركة تثير عليهما نظرات رفاقهما العاتبة. إن كل تعكير يلحظه المعلم العجوز سيجلب العار عليهم جميعا.
ابتدأ الحكواتي العجوز كلامه بسعادة ووقار: «صحيح أننا سنسمع قصص الحيوانات من جديد، وسنسمع أيضا قصصا من غير عالم الحيوان، لكن علينا أن نتذكر أن كل محارب ممن سأذكرهم يمثل إنسانا، وأن كل ضعف في هذا أو ذاك يجعلنا نتساءل عما فينا جميعا من ضعف.
ففي هذه الحياة يبدو أن البطيء المتأني هو الذي ينتصر في النهاية كما سنرى الآن».

حفلة الحرب

ذات يوم، أرادت السلحفاة أن تمشي على طريق الحرب.

الرفاق الذين أحبوا أن يحاربوا معها هم «الجمر» و«الرماد» و«عشب الديس» و«الجندب»، و«اليعسوب» و«سمكة الكراكي».

ومضى المحاربون السبعة إلى معسكرهم الأول حيث هبت في الصباح ريح عاتية لم تبق شيئا من «الرماد».

وقال الرفاق: «إيهو، إن هذا الرفيق ليس محاربا».

وتابع المحاربون الستة مسيرتهم على طريق الحرب حتى وصلوا إلى النهر.

وفي النهر انطفأ «الجمر». كل ما قاله: «وش ش شش»، ثم تلاشى.

قال الرفاق:«هه. كان واضحا أنه لم يكن محاربا شجاعا».

ولما وصلوا إلى الضفة الثانية نظروا وراءهم فوجدوا عشبة الديس في مكانها. كانت تلوّح للرفاق الذين دمدموا فيما بينهم:« هذه أيضا ليست محاربة حقيقية».

وتابع المحاربون الأربعة مسيرتهم على طريق الحرب إلى أن وصلوا إلى أرض مستنقعية غرز الجندب فيها ولم يستطع حراكا.

هكذا لم يبق على طريق الحرب إلا ثلاثة رفاق.

كان «اليعسوب» يندب رفيقه ويبكي بمرارة، ولما أراد أن ينخر بقوة لينظف منخاره كسر عنقه الهزيل.

قال رفيقا الحرب الباقيان:« نحن الآن بدون رفاقنا الضعفاء في وضع أفضل».

واقتحم المحاربان الباقيان بلاد الأعداء بشجاعة.

وهناك عند ثغر البحيرة صدهما الأعداء وأحاطوا بهما.

وألقت سمكة الكراكي بنفسها في الماء لتنجو بجلدها. أما السلحفاة البطيئة فإنها وقعت في الأسر. ثم ساقها الأعداء إلى القرية حيث عقد الزعماء مجلسهم ليقرروا مصيرها.

قال أحدهم: «سنشعل نارا ونشويها حية»

وهتفت السلحفاة بهتاف الحرب مرحبة:« هاي! هذا موت بطولي أحبه لنفسي! سوف أدوس على النار وأرمي بالجمر على الناس شمالا ويمينا».

قال الثاني: «لا. سوف نغلي ماء ونرميها فيها».

وهتفت السلحفاة ثانية: «هاي! سوف أرقص في القِدر، ولسوف ترتفع سحب من البخار لتعمي عيون الناس».

ونظر أهل المجلس إلى بعضهم بارتياب، ثم قال واحد منهم: « لماذا لا نأخذها إلى

منتصف البحيرة ونغرقها»؟

عندها سحبت السلحفاة رأسها إلى داخل درعها وظلت ساكتة. بعد ذلك سمعوها تقول بحسرة: «هذا هو المصير الذي يخيفني».

وهكذا حملها الأعداء في زورق، ثم جدّفوا إلى وسط البحيرة حيث ألقوا بها.

للوهلة الأولى سقطت السلحفاة في الماء كما تسقط الصخرة!

بعد دقيقة ظهرت على سطح الماء، وهتفت من جديد بهتاف الحرب: «هاييي! هأنذا الآن في بيتي». ثم غطست وراحت تسبح حيثما يحلو لها.

الصبر وسرعة البديهة خير من السرعة.

العشـيّة الخامسة

المختال شخصية شائعة ومعروفة في كل قرية هندية. ولعل كثرة القصص التي تحذرنا من التباهي ومدح الذات خير دليل على أن حكماء القبيلة لم يهملوا هذا المرض الساري بين أهلهم بل اكتشفوه منذ بداياته وحذروا من خطره.

لمعظم الحكايات التي يرويها «سموكي داي» عبر أخلاقية، ولا شك في أن الأطفال لم يرسَلوا إليه للمتعة والترفيه بل ليتعلموا ويستفيدوا من ذخائر الماضي. وهم بالتأكيد سيرددون الحكايات التي سمعوها بين أهليهم، بل إن هؤلاء الصغار يتبارون فيما بينهم على من سيروي الحكاية أفضل من صديقه. الطفل تيونا مثلا يتمتع بذاكرة حادة وبديهة حاضرة، ولطالما كانت روايته للحكاية مقبولة محبوبة، لكن ابنة عمه الصغيرة تاناغيلا لاقت الاستحسان الكبير حين روت حكاية الأمسية الرابعة عن المحاربين السبعة بطريقتها المفعمة بالحياة. وها هي السيدة الصغيرة في هذه الليلة تنتظر، بوجنات ملتهبة وعيون براقة لعلها ستلاقي ما لاقته من نجاح واستحسان وهي تروي قصة:

الباز والبطة

ما أن تعالى الموج وبدأت رياح الشتاء بعويلها حتى أسرع ذكر البط وأنثاه إلى جمع فراخهما على ضفاف بحيرتهم الشمالية البعيدة.

قال الذكر لأنثاه: «يا زوجتي. لقد حان موسم الهجرة بفراخنا إلى الجنوب، إلى بلاد دافئة لم يروها بعد».

ومع الصباح الباكر انطلقوا في رحلتهم الطويلة على شكل V كبيرة في السماء. كانت الأم تقود فراخها بينما كان الأب في آخر السرب يرعاه ويحرس الشاردين والشاردات.

طاروا نهارهم كله في أعالي السماء، وحلقوا فوق الرياض الرحبة والغابات الهائلة حتى أدركوا مع المساء سلسلة من البحيرات تتلألأ مثل عقد الفيروز.

كانوا يتأرجحون في الهواء وهم يهبطون شيئا فشيئا على شكل نصف دائرة ليحطوا في أقرب بحيرة ويرتاحوا على وجه الماء.

وفجأة سمعت قائدة السرب أزيزا كأنه طلقة الرصاص، فأسرعت بإعلان الخطر: «هَنك! هنك! خطر، خطر!».

وانحدر السرب كأنه الدوامة، غير أن انقضاض الباز عليهم بجناحيه الجبارين جعلهم يفرون في كل وجه.

كان ذكر البط في مؤخرة السرب، وكان هو الذي أصيب.

وصاح سرب البط كله في ذعر: «هَنك! هَنك» ففي أقل من لحظة كان الريش الناعم المنتوف يملأ الهواء كأنه حبات الثلج.

غير أن قوة اللطمة تبددت فقد امتصها الجسد الموسّد جيدا بالريش.

وسرعان ما تمالك ذكر البط جأشه ومضى مع سربه جنوبا. أما الباز فقد ارتطم على حافة البحيرة وانكسر جناحه.

وظل الباز هناك لا يصطاد – إذا أسعده الحظ– سوى الفئران. وكان ينام ليلا في جوف شجرة يابسة خوفا من الثعلب وابن عرس. كل فطنته استهلكها ليبقى حيا في قسوة هذا الشتاء الطويل .

ومع تباشير الربيع تماثل جناح الباز للشفاء فراح يطير من وقت لآخر طيرانا قصيرا متقطعا.

كانت الشمس ترتفع في زرقة السماء يوما بعد يوم، وبدأ البط يعود إلى مواطنه الشمالية الباردة. ففي كل يوم كان الباز يرى سربا أو سربين يطيران فوق البحيرة لكنه برغم كل المغريات لم يجرؤ أبدا على الهجوم. كان الجوع قد هده، وكان يخاف أن يخاطر بجناح مكسور.

ذات يوم حط بقربه سرب ثرثار من البط راح ينعش صدره اللماع بموج البحيرة الهادئة.

قال ذكر البط العجوز متباهيا: «هنا يا أطفالي، في هذا المكان تماما، انقض على أبيكم في الخريف الماضي باز وحشي. ويجب أن أقول لكم أنني لم أنج بحياتي إلا لأنني استهلكت كل براعتي وفطنتي في المراوغة. وأفضل من هذا كله أن عدونا المستشرس سقط على الأرض وانكسر جناحه. ولا شك في أنه قد شبع موتا إما بالجوع أو لأنّ ثعلبا أو مينكاً قد أكل هذا المخلوق الشرير».

وعند هذه الكلمات، عرف الباز عدوه القديم، فعادت إليه كل شجاعته.

قال: «نعم، برغم ذلك كله فإنني حيّ أرزق»، ثم انطلق كالصاعقة على عدوه القديم الذي كان يرتاح ويروي مآثره بغرور كبير.

«هَنك! هَنك» صرخ البط جميعا، ثم تطاير مذعورا في كل اتجاه كأنه أوراق الخريف المتساقطة. لكن الباز لحق بذكر البط العجوز وبدأ بطراده في طيران التفافي تارة ومدوم تارة حتى أصاب عنق عدوه الطويل اللماع، وقصفه بلطمة واحدة من جناحه الذي شفي تماما.

لا تسرع بالبهجة، وليس من الحكمة أن تروي بطولاتك على مسمع من عدوك.

العشيّة السادسة

قال الحكواتي العجوز: « هه، يا شاتانّا، وإذن فقد اصطحبت معك الدب «ماتو»، هذه الليلة. أرجو أن يكون هادئا فلا يزعج طلبة العلم».

قالت شاتّانا: «ياجدي، يقينا أنه سيكون هادئا. إنه يطيعني. وإنه ليس مزعجا كبعض حيواناتنا الأليفة. سوف يقعي هنا إلى جانبي هادئا ويسمع الحكاية».

وتحلق الأطفال جميعا حول النار الملتهبة؛ الصبيان وقد تربعوا، والبنات وقد جلسن بشيء من الإنحراف كما تفعل السيدات المحتشمات.

لم يكن الأطفال يعلمون أن هناك وليمة جاهزة لهم في عنبر الكوخ هذا المساء. فالوليمة جزء من حكاية الليلة. وحيثما تتضمن الحكاية حديثا عن الطعام الطيب، فإن من عادات بني «سو» البهيجة أن يقدموا أشهى الطعام.

كانت العجوز الطيبة زوجة الحكواتي قد أعدت طبقا عارما من أجود أنواع الرز البري، رز داكن اللون لكن طعمه لا ينسى. وكذلك أعدت لكل طفل طبقا سخيا من رز مسلوق ومرشوش بسكر مستخرج من شجر القيقب. حتى الدب ماتو سسيشارك أحباءه الصغار في هذه الوليمة عند نهاية قصة:

الراكون* وشجرة النحل

كان الراكون نائما طوال النهار في جوف الشجرة المريح.

حين استيقظ، كان غسق الليل يملأ السماء، فتمطى مرة أو مرتين، ثم قفز من مسكنه في قمة تلك الشجرة الطويلة اليابسة، وهمّ بالبحث عن وجبة عشائه.

كانت هناك بحيرة في قلب الغابة. وكانت كل كائنات الماء على طول ضفاف البحيرة تحذّر بعضها من الراكون المقترب.

البجعة كانت أول المنذرات، ثم تلاها طائر الكركي مرددا صرخة الإنذار. ومن وسط البحيرة راح آكل السمك يعيد صدى الإنذار في طيرانه الخفيض فوق مياه البحيرة الهادئة.

في البدء راح الراكون يخطر بفرح واستبشار، لكنه حين لم يجد طيرا غافلا يصطاده التقط قواقع بلح الماء من الضفة فكسرها والتقم لحمها الشهي.

بعد قليل، فيما كان الراكون يتواثب هنا وهناك في دغل الأعشاب المكتظة حط بقوائمه الأربع على عائلة كاملة من الظربان؛ على الأبوين وصغارهما الإثني عشر. كانوا نياما ومتضامين كأنهم جسد واحد في تخت وثير من الأعشاب اليابسة.

«هه.. مامعنى هذا؟ هه»، قالها أبو الظربان باستغراب، ثم وقف بوجه الراكون متحديا.

وأجاب الراكون باستعطاف: «أوه. لا تؤاخذني، لا تؤاخذني. أنا آسف، آسف جدا. لم أقصدها أبدا. كنت أركض في طريقي، ولم أركم أبدا».

«خير لك أن تنتبه وتعرف أين تطأ في المرة المقبلة». هكذا دمدم أبو الظربان قبل أن يتوارى من وجه الراكون الذي فرح بهذه النتيجة.

حين تسلق الراكون شجرة طويلة وجد في أعلاها سنجابين أحمرين في عش واحد. ولكن قبل أن يضع مخالبه على أحدهما سمعهما يوبخانه بعنف من أعلى فرع في الشجرة.

وناداهما الراكون: «إنزلا يا صديقيّ، ماذا تفعلان هناك في الأعالي؟ لماذا؟ أنا لا أريد أن أوذيكما بشيء».

قال السنجابان:«آغ. إنك لا تستطيع أن تضحك علينا».

ومضى الراكون في سبيله إلى أن وجد في عمق الغابة شجرة كبيرة خاوية جذبته إليها رائحة حلوة غريبة.

راح يشمشمها ويشمشمها ويطوف بها مرة بعد مرة حتى رأى شيئا يقطر من شق ضيق فيها، فذاقه ووجده حلوا شهيا.

وطاف بالشجرة يعلوها ويهبطها إلى أن وجد منفذا دسّ فيه مخلبه. ثم أخرجه فإذا هو مطلي بالعسل.

وغمرته السعادة. راح يأكل ويغرف، ويغرف ويأكل العسل الذهبي بمخلبيه كليهما إلى أن تقطّر وجهه كله بالعسل.

وفجأة أراد أن يحك أذنه بمخلبه، فأحس بألم شديد. وبعد قليل بدأ أنفه المرهف يخزه وخزا أليما فحاول أن يحك وجهه بمخلبيه المعسولين كليهما. ثم صار الوخز أسرع وأوجع حتى إنه بدأ يقاتل الهواء بجنون، ونسي في تخبطه أن يظل ممسكا بالغصن فسقط إلى الأرض مدويا بصرخات الفزع.

وهناك تدحرج وتدحرج على ورق الشجر المتساقط إلى أن اكتسى به من رأسه إلى

قدميه.

التصق الورق بفرائه المعسول. وكان أسوأ ما في ذلك أنه غطى عينيه ووجهه، فاندفع بعنف نحو الغابة يقتله الخوف والألم، وراح يطلق صيحات النجدة لعل هناك أحدا من بني جنسه يسعفه.

كان القمر ساطعا، فخرج كثير من مخلوقات الغابة من مكامنه.

وسمع راكون ثان صيحات النجدة واتجه إليه. لكنه حين لمح ذلك الشيء المخيف المغطى بالورق اليابس يتجه اليه بسرعة جنونية قـفَـلَ عائدا يطلب النجاة ، إذ من يدري ما هو هذا الشيء!!.

أما الراكون العسلي فصار يطارده لعله يدركه ويستعطفه أن يتخلص من ورق الشجر.

واستمر الطراد حتى خرج الراكونان من الغابة إلى الضفة البيضاء المتلألئة حول البحيرة. وهنا شاهدهما ثعلب، لكنه ما أن وقع نظره على ذلك الشيء الغريب العجيب الذي يطارد الراكون الخائف حتى قـفَـل هاربًا بأقصى سرعته.

في هذه اللحظة كان الدب يثب خارجا من الغابة ويحاول أن يقعد على وركيه فرآهما يعبران. ولكن ما أن وقعت عيناه على الراكون العسلي المكسو بالورق اليابس حتى فر من المشهد وتسلق شجرة قريبة.

ولم يكن الراكون العسلي حتى هذه اللحظة يعرف ماذا يفعل، فقد طاش صوابه.

لقد تسلق الشجرة ولحق بالدب ممسكا بذيله، فعوى الدب بجنون: ووو... ووو حتى أفلته الراكون العسلي.

كان الراكون العسلي منهكا يقتله الخجل من نفسه. لقد فعل الآن ما وجب عليه أن يفعله منذ اللحظة الأولى. لقد قفز في الماء فاغتسل من معظم أوراق الشجر، ثم عاد إلى شجرته المجوفة وطوى جسده فيها. وهناك راح يلعق فراءه الناعم ويلعقه ويلعقه حتى عاد نظيفا، ونام.

صياد منتصف الليل يصطاد راحة نفسه.

* الراكون raccoon، من ثدييات أميركا، شكله ما بين الثعلب والدب.

العشـــيّة السابعة

هذه الليلة باردة وصاحية يتلألأ في سمائها وجه القمر.

بُعيد العشاء وصلت تاناغيلا بعباءتها وثوبها المصنوعين من جلد الغزلان. شعرها مرفوع فوق وجه ملوح بالشمس. وكانت تجر أخاها على الثلج في درع سلحفاة.

ضحك «سموكي داي» العجوز من قلبه حين رآها. كان ينتظر الأطفال على باب الكوخ. ثم وصل بعدهما طفل على زلاقة بدائية مصنوعة من أضلاع الجاموس الملفوفة بالفرو الناعم، وطفل آخر في جلد كبير غير مدبوغ استعاره من أمه.

بعد مسيرتهم المرحة عبر القرية المشعشعة بضوء القمر وصل الأطفال جميعا إلى كوخ معلمهم وكلهم شوق إلى استماع حكايته الممتعة:

الغـُـرَيـْـر* والـدب

تحت أقدام التلة بيت دافىء مريح يعيش فيه الغـُـرَيـْـر. وكانت تعيش معه الغـُـرَيـْـرة الأم وصغارها بسعادة وعافية، ذلك لأن الغـُـرَيـْـر الأشهب العجوز كان صيادا ماهرا.. وتقول الحكايات أنه كان يستعين بفن السحر في صناعة سهامه لأنه ما خاب ولا مرة واحدة في إحضار اللحم اللازم والإحتياطي.

ذات يوم، ظل الغـُـرَيـْـر في بيته يصنع السهام الجديدة. كانت زوجته مشغولة بتقطيع وتقديد اللحم الفائض من صيد الأمس، بينما كان الصغار يلعبون حول البيت لعبة «الغـُمّيضَة».

وفجأة وقف على الباب ما حجب النور عن البيت.

خبأ الصغار وجوههم من الخوف، لكن الغـُـرَيـْـر الأب نهض ورحب بالغريب ترحيبا لطيفا. كان دبا أسود يرجفُ من الهزال وراء جلده الأوبر، وتتطلع عيناه الحمراوان بنهم إلى قطع اللحم الشهية المعلقة.

قال الغـُـرَيـْـر العجوز: «هه. تفضل واسترح يا صديق»، ثم أشعل الغليون الطويل وقدمه للدب بينما كانت الأم تشوي شريحة ممتلئة من لحم الطرائد الشهي فوق الفحم وتقدمها للضيف في طبق خشبي.

والتهم الدب طعامه كما يأكل الإنسان الجوعان، ولما شبع جرجر جسده الثقيل ومضى.

وعاد الدب في اليوم التالي، والذي بعده، والذي بعده لأيام عدة. في كل زيارة كان يدعى وفقا للعادة. وكان الغـُـرَيـْـر الصياد الماهر الكريم يولم له أفضل الطعام.

وذات صباح حضر الدب ومعه كل عياله. كان يبدو بطينا معافى. وبكل همجية وفظاظة طرد الغـُـرَيـْـر وعياله من بيتهم المريح الممتلىء بالطعام والكساء.

مضى الغرير وعياله المشردون إلى الغابة لعلهم يجدون ملاذا أو مأوى . كانوا يبكون بكاء مرا. في تلك الليلة الباردة ناموا جميعا تحت صخرة كبيرة وهم يرتجفون من البرد. ونام الصغار دون عشاء لأن الغـُـرَيـْـر لا يستطيع الصيد بدون سهامه.

قال الغـُـرَيـْـر: «حسنا. لا بد من أن أستجدي لكم!».

وكرّ راجعا إلى بيته العتيق حيث يعيش فيه الدب وعياله ويسمنون.

وهناك على مدخل بيته القديم وقف الغـُـرَيـْـر وراح يسأل من فيه أن يعطوه قطعة صغيرة من اللحم.، ثم قال: «صدقوني أنني لن أزعجكم، لكن صغاري يموتون من الجوع».

وقف الدب غاضبا فنهره، ثم طرده خارجا. أما صغاره الأشرار فراحوا يهزأون منه ومن هزاله وجوعه. كلهم ضحكوا منه إلا أصغرهم وأبشعهم الذي كان عرضة دائمة لسخريتهم وأذاهم.

كان حزينا لما آل إليه حال الغـُـرَيـْـر المسكين. فراح كلما غفلت العيون يختلس قطعة من اللحم ويمضي بها إلى مكمن الغـُـرَيـْـر وعياله فيرميها لهم ثم يمضي عائدا إلى البيت.

وتكرر ذلك مرات عدة. بذلك أنقذت هدية الدب الصغير الطيب القلب عيال الغـُـرَيـْـر من الموت جوعا.

وأخيرا جاء «المنتقم» الذي يولد عادة من قطرة دم بريئة. كان طويلا جدا، قويا وجميلا، يخافه كل الأشرار. وارتجف الدب لمرآه. وسرعان ما أسرع إلى المكمن القريب للغـُـرَيـْـر ودعاه إلى الطعام. لكن «المنتقم» وصل قبله.

هكذا دعا الدب زوجته وصغاره أن يلحقوا به، وبدأ بالفرار. كان يركض بأسرع ما يستطيع، ويتطلع ما بين منكبيه من آن لآن، لأنه كان شديد الخوف. ولم يعد أبدا، أما عائلة الغـُـرَيـْـر فعادت واستعادت بيتها بفرح.

رأس الوَضاعة نكران الجميل.

* الغـُـرَيـْـر badgerr حيوان ليلي شرس من أكلة اللحوم ذو قوائم قصيرة ومخالب قوية.

العشيّة الثامنة

«هه يا تيونا. رأيتك اليوم مع قوسك الجديد وسهامك. أرجو أنك لم تعجل بعرض براعتك في السلاح الجديد عجلة تؤذي مخلوقات مسالمة»، قال المعلم العجوز بوقار للصياد الفتى الذي وصل مقطوع الأنفاس.

وأضاف: « لقد تعلمتَ أن الحيوانات في قديم الزمان وافقتْ على أن تضحي بحياتها من أجلنا حين نحتاج إلى طعام أو جلود أو عباءات، ولقد تعلمتَ أيضا أننا ممنوعون من القتل من أجل التسلية».

وتساءل الصبي: «لماذا يا جدي؟ لقد لحقت بسنجاب أشهب من شجرة إلى شجرة،

ورميته أكثر من مرة، لكنه كان يفلت من السهم في الوقت المناسب».

واستمر العجوز:« وهل كنت جائعا حينذاك؟ هل كانت لك حاجة في هذا الصديق الصغير لو أنك قتلته؟ في قديم الزمان، كان هناك سنجاب عقد معاهدة سلام مع صبي يافع مثلك. وسأقص عليكم هذه الحكاية الليلة».

تميمة الحظ السعيد

ذات زمان كان هنالك زوجان عجوزان يعيشان مع أحفادهما في قلب غابة هائلة. كان فقرهم موجعا شديدا، لأن ضعف الجد العجوز لم يكن يعينه على الصيد، ولأنه طالما عاد من صيده ليلا خاوي اليدين.

الجدة العجوز كانت تلتقط الأعشاب وأنواع التوت البري، لكن بصرها للأسف صار ضعيفا لا يساعدها.

وهكذا، كانت تمر أيام طويلة لا يجدون فيها طعاما.

ذات يوم أحس الصبي بجوع شديد فقال لجده: «ياجدي! كل ما أريده أن تصنع لي قوسا وقليلا من السهام، وانظر كيف سأصطاد لطعامنا جميعا».

في يوم صيده الأول التقى بعصفور القرقف الذي ناداه: «ارم السهم عليّ. إنني أريد أن أضحي بحياتي لأشبعكم».

ورماه الصبي، ثم حمله إلى البيت. لكنه ما أن ألقى بهذا العصفور الصغير الهزيل أمام جدته حتى لم يعد قرقفاً بل صار حجلة كبيرة سمينة مما ملأ قلب العائلة الفقيرة بالفرح.

وصاح الجَدان: آه يا حفيدنا، يالك من صياد»!

وحين ذهب الصبي إلى الصيد في اليوم التالي مشى طويلا دون أن يعثر على صيد. لكنه في النهاية ظن بأنه سمع أحدا يضحك من أعماق الغابة.

ومضى الصبي في اتجاه الضحكة التي صارت تقترب وتعلو. وشيئا فشيئا صار على يقين من أنه سمع من يناجي نفسه ، وأنه بدأ يميز بعض الكلمات على الرغم من أنه لم يكن يرى أحدا.

«ها، ها»، راح الصوت يسقسق بمرح. «لا شك في أنني أسعد مخلوق حي. إني أقفز وانتقل من غصن إلى غصن طوال النهار. إنني سريع كالبرق، ولهذا أنجو من أعدائي بسهولة، ولست أخاف على حياتي السعيدة الحرة إلا شيئا واحدا هو أن يرميني فتى بنصل سهم أخرق.

وما أن سمع الصبي هذا حتى تقدم بشجاعة لتلمح عيناه عشا مريحا في تجويف شجرة كبيرة.

راح الصبي يختلس النظر داخل العش الدافىء الممتلىء بكل ما لذ وطاب من أنواع

الجوز. كان صاحب العش يرقص ذيله الممتلىء في القرنة فوق سرير من الأعشاب اليابسة، لكنه ما أن رأى الطفل حتى صرخ بخوف وفر سريعا إلى جوف الغابة.

وركض الطفل وراءه بأقصى سرعته في طراد طويل باغت به السنجاب أخيرا. كان السنجاب قابعا على غصن فوق رأس الصبي.

قال السنجاب: دعني أنج بحياتي ولسوف أعطيك سحرا يجعلك صيادا ماهرا ما دمت حيا.

ووافق الصبي، فرافقه السنجاب إلى عشه حيث ملأ كيس صديقه من كومة الجوز.

هذا الجوز يا صديقي يجلب الحظ السعيد. ضع جوزة واحدة في كنانتك حين تخرج للصيد ولسوف تقتل دبا.

وهذا ما فعله الصبي. ومن يومها صار صيادا شهيرا ملأ قلب أهله بالسعادة وملأ بيتهم باللحم.

لا تؤذ أخا أضعف منك. إن السنجاب نفسه قد يأتيك بالحظ السعيد.

العشيّة التاسعة

قال «سموكي داي»: سأحكي لكم الآن يا أحفادي عن شخصية معروفة جدا لدينا، ولعلها من أعاجيب شعبنا. إنها شخصية رحالة عظيم، يبدو أنه يعرف كل شيء. إنه طيب القلب، لكنه مختال فخور يحتال كثيرا على من يلقاهم في طريقه.

ليس هناك أحكم من أنكتومي (العنكبوت) أو أبرع منه. ومع ذلك فإنه يتظاهر ببراءة الأطفال وبساطتهم. إن مغامراته كثيرة، يفوز فيها أحيانا بأفضل الحيوانات، وأحيانا يفوزون عليه ويخدعونه حتى يصير ضحكة وعبرة.

إننا جميعا قد نستخلص العبرة من حكايات أنكتومي وحيله الماكرة، ونتعلم كيف يجب علينا أن نحترز من هؤلاء المخادعين الذي يدخلون علينا في ثياب الأصدقاء.

أنكتومي وصرة الأغاني

كان نهارا رائعا تتلألأ فيه الشمس. وكانت أسراب طيور البط المهاجرة شمالا تحط على ضفاف البحيرة الصغيرة لترتاح وتنعش أجسادها بمياه البحيرة الباردة.

كانوا سعداء ويضجون بالفرح والبهجة. لكنهم، فجأة، أطبق عليهم الصمت، وتوقفوا عن الهرج والثرثرة، فقد لاح لهم عند منحنى البحيرة شكل غريب يقترب منهم؛ شكل يشبه إنسانا عجوزا وقد تقوس ظهره تحت حمولة كبيرة تبدو كأنها كومة من عشب

يابس.

وما أن اقترب العجوز بحمولته الهائلة حتى صاح واحد من أجرأ البط: «كواك، كواك! ما عندك هناك»؟

أجاب أنكتومي مبتسما: « اوه. إنها ليست أكثر من صرة أغنيات قديمة».

إنه هو ذلك الإنسان الحكيم البارع صاحب الأذى.

عندها زال خوف البط وبدأوا يتراقصون من حوله ويوكوكون قائلين:

«غننا أغنية قديمة يا أنكتومي»!

وبسعادة بالغة ألقى أنكتومي حمولة ظهره فوق ضفة البحيرة، وبكل طيبة قلب راح ينصب خيمة مخروطية من العصي ثم يسقفها بالعشب اليابس.

ولم تمض دقائق قليلة حتى انتصبت الخيمة، فدعا البط إلى دخولها بكل لطف وأدب.

هكذا تدافع البط بحفيف أجنحته وريشه اللماع داخل الخيمة حتى ازدحمت به.

وكان أنكتومي هناك أيضا، واقفا على باب الخيمة يغني:

«اشتوغ موس وا شي يو

تو وا إيتو وان كين

إشتاه نه شا كتا

(ارقصوا بعيون مغمضة

فكل من ينظر منكم ستصبح عيونه حمراء)».

كل سرب البط الغبي أغلق عينيه بإحكام. كان يرقص داخل الخيمة فيما كان أنكتومي يغني ويلتقطها من أعناقها بطة بعد بطة؛ ينتزعها بسرعة ويرميها إلى الخلف.

ولا بطة واحدة تمكنت من الوكوكة. كان العمل متقنا. وعما قليل لن تكون هناك بطة واحدة تستمع للأغنيات القديمة!

بعد برهة قصيرة فتحت إحدى صغار البط عينيها خلسة فرأت أنكتومي يملطُ رقاب رفاقها فصرخت بذعر: «طيروا، طيروا! إنه يقتلنا جميعا».

وانتفض ما تبقى حيا من سرب البط . اندفع بأجنحته القوية وأصواته المذعورة، فتساقطت خيمة القش وتحطمت. وبذلك نجا كل سعيد الحظ.

كان انكتومي واقفا، وبجانبه ما يكفي لوليمة كبرى.

أما تلك البطة الصغيرة التي نبّهت رفاقها فاحمرّت عيناها إلى الأبد.

وأحب الصغار هذه الحكاية كثيرا، لكنها كانت أقصر من المعتاد.

وسألوا الحكواتي العجوز:«أخبرنا عن الوليمة. أخبرنا عن وليمة أنكتومي».

وهكذا بدأ «سموكي داي» من جديد:

عندها أحب انكتومي أن يولم وليمة. وكان أول ما فعله أن نادى بأعلى صوته: «شاغاه آ–وو پو –و –و (ليأتني أحد بمغلاة)».
ظل ينادي وينادي طويلا. وأخيرا ظهر أَحدهم ومعه المغلاة. كان ثعلبا. وكان يحمل المغلاة بفمه.
وتناول أنكتومي البط الذين ملط رقابه فذبحه، ثم أشعل نارا وأحضر ماء ورمى البط في المغلاة.
كان متعبا وجائعا، فأراد أن يرقد قليلا إلى أن ينضج البط. هكذا استلقى فوق الرمل الدافيء، وأراد من «وجهه» أن يبقى منتبها، أن ينتفض إذا ما اقترب أحد، فيوقظه.
عندما نام انكتومي، عاد الثعلب يصطحب رفيقا له. ولم ينتفض وجه أنكتومي كما أمره أن يفعل، فقد حوله الثعلب بلطف وسأله أن يكون هادئا.
بعد ذلك أكل الثعلبان كل قطعة من اللحم البض وأعادا العظام إلى القدر.
وعندما أفاق أنكتومي وتمطى، كان جوعه في أوجه.
نظر في القدر ليرى ما إذا كان قد نضج عشاؤه فلم يجد إلا العظام.
قال لنفسه: «ها. لقد نضج البط أكثر من اللازم ولا بد أن يكون اللحم في قاع القدر.
وحين اكتشف أن العظام سلخت من لحمها جن جنونه، ولطم وجهه بقسوة لأنه لم يوقظه في الوقت المناسب!

من يخدع الآخرين لا بدُ أن يُخدع .

العشية العاشرة

لم يكد الأطفال يدخلون كوخ الحكواتي العجوز في الأمسية العاشرة حتى قال بعضهم: «قل لنا حكاية ثانية عن أنكتومي يا جدنا!».

قال العجوز: «آه، لقد ظننت أنكم ستسألون شيئا آخر. هناك قصص كثيرة عن أفعاله مع أمة الحيوانات. كان يحب أن يختلط بهم وأن يتخذ لنفسه بعض أشكالهم أحيانا ليستغفلهم بسهولة. نعم قد تنجح هذه الأحابيل في بعض الأحيان، ولكنها في كثير من الأحيان سرعان ما تجعله يصرخ : كفى»!

أنكتومي والأيل

إنه منتصف الصيف والأيائل ترعى بأعداد كبيرة على سفوح الجبال الخصبة. كانت تطوف بقاماتها المعافاة البدينة الجميلة حيثما يحلو لها؛ ترعى من العشب الريان اللذيذ، وتشرب حتى تترع من غدران الجبال الصافية، ثم تضطجع وترتاح باطمئان في الظلال الخضراء، هربا من قيظ النهار.

أما أنكتومي الذي كان مرهقا من سفره الطويل، مكدود القدمين، جائعا، فإنه ما أن رآها حتى أكله الحسد. وقال لنفسه: «آه. مثل هذا النعيم لا يصلح إلا لأنكتومي. ولا شك في أن هذه الأيائل أسعد من في الأرض، لأن لديها وفرة من كل شيء، ولأنها سريعة الركض لا تخاف شيئا.»!

لهذا أخفى قوسه وجعبة سهامه وثيابه وما معه من أسلحة في شجرة خاوية لعله يتظاهر للأيائل المذعورة بأنه مسالم عريان من كل شيء.

ولما رأته الأيائل يقترب منها بدون سلاح ظلت في حالها ساكنة لم تحفل به.

وقال بعضها لبعض مرتابا: «ها هو أنكتومي قد جاء».

وناشدها أنكتومي: «آه، يا إخواني. إنكم تعيشون في سلام مع القبائل، وأنتم تُطلّون على الوادي، وترون تحتكم كل ساكنيه. ليس هناك سعيد مثلكم! ألا تجعلوني واحدا منكم»؟

وأجاب زعيم الأيائل:« يا صديق! إنك لا تعرف ماذا تطلب؟ نحن الآن في منتصف الصيف. ثيابنا وأسلحتنا جديدة. طعامنا وافر. ولعلنا نبدو سعداء. إن قروننا، وهي سلاحنا الوحيد، ما تزال غضة. والذئاب والنمور تعتدي علينا بلا رحمة. إن أملنا الوحيد في النجاة هو سرعتنا، ذلك لأن الذين يعيشون على اللحم وأخطرهم الإنسان يرصدوننا بعيونهم الوحشية»!

أجاب أنكتومي: « أعرف هذا كله. قد يكون لدى الآخرين سلاح أقوى من سلاحكم، لكنني أبدا لم أشهد جمالا كجمالكم، ولا قواما رشيقا كقوامكم، ولا عرفت عند غيركم مثل حرّيتكم وسعة عيشكم. إنني أستعطفكم أن تسمحوا لي بأن أشارككم ذلك».

قالت الأيائل: «نقبلك إذا نجحت في الامتحان. لاحظ عيوننا – علينا أن نكون في يقظة مستمرة، وانظر آذاننا – إنها في ترقّب دائم! هل تستطيع أن تشم رائحة العدو إذا جاء بوجه الريح؟ هل تستطيع أن تشعر بوقع خطاه قبل أن يقترب»؟

ونجح أنكتومي في الإمتحان وتم قبوله واحدا بين الأيائل، بل إنهم جعلوه زعيما لهم كما أحب أن يكون.

قالت الأيائل: «أما وقد جعلناك الآن زعيما لنا فعليك أن تقودنا وترشدنا لنكون في مأمن من الصيادين».

وراح انكتومي ينحدر بالأيائل إلى أسفل الهضبة فخورا بأطرافه الطويلة و«قرونه الجليلة»، كان يركض من حين لآخر إلى الوراء وإلى الأمام ليعيد الشارد منها إلى الصف. وحين توقفت لترتاح استلقى بعيدا عنها تحت بلوطة وارفة.

وفجأة جمحت الأيائل وفرت، فقد صاح أنكتومي بها:« طيروا! طيروا، فقد أصبتُ بسهم».

ولكن لما لم يظهر صياد في الأفق انزعجت الأيائل وقالت فيما بينها: «إن أنكتومي يخدعنا. كل ما هنالك أن عودا سقط عليه من الشجرة».

ثم استلقت الأيائل من جديد. وللمرة الثانية استُنفرت عبثا. كانت هذه المرة أكثر استياء، فقال بعضها لبعض: «كل ما هنالك أن سقطت عليه جوزة بلوط وهو نائم»!

وعادت للراحة مرة ثالثة.

لكنها، هذه المرة، هي التي أحست بالصياد، ففرت بعيدا عن انكتومي، وتركته نائما. وحين وصل الصياد وجد زعيم الأيائل نائما فرماه بسهم وجرحه جرحا بليغا.

وأحس أنكتومي بخوف شديد وألم قاتل، وندم وقال يا ليتني لم أصبح أيلا بين الأيائل، ذلك لأن حياتها محفوفة بالأخطار.

وكانت الأيائل قد علمته:

أن من الحكمة أن تقنع بما أنت فيه فليست هناك حياة بدون متاعب وأخطار.

العشية الحادية عشرة

قالت العجوز الطيبة زوجة «سموكي داي»: «تأخرتم الليلة يا أولادي».

كانت واقفة في واجهة المدخل المنخفض تلوّح من وراء طيات ملحفتها الداكنة لهذه القامات الصغيرة المكابدة وهي تقترب رويدا رويدا وتنظر إلى الأضواء الكثيرة التي تبص فوق الثلج.

قالت تاناغيلا بصوتها الناعم:«لقد أعدّت أمي وليمة هذا اليوم. كان هناك كثير من المدعوين، ولهذا لم أستطع المجيء أبكر. انظري يا جدتي لقد جئتك بشيء من الرز المسلوق ولحم الغزال. وعندما صارت داخل الكوخ الدافىء أخرجت الطبق الممتلىء من تحت ثوبها الجلدي.

وبرقت عينا الحكواتي العجوز لمنظر الطعام الشهي، وقال: «آه، آه! يبدو أن لدينا وليمة شهية هذه الليلة. ومن أجل ذلك سأحكي لكم عن الوليمة وما جرى بعد ذلك».

مهرجان الكائنات الصغيرة

كان أزيز النحلة الطنانة مسموعا في كل أرجاء الغابة، ومن أول الوادي العميق إلى آخره، فقد كان لدى انكتومي الكريم وليمة عامرة تولت النحلة فيها الإعلان عنها ودعوة المدعوين.

كانت تعلن بأعلى طنينها: «هاي، يا كل من زحف، وكل من أزّ وطنّ، يا كلّ الكائنات الصغيرة التي تطير بدون ريش، تعالوا اليوم إلى المهرجان. كلكم مدعو لعرض أفضل ما لديه من براعة ومهارة: العلجوم الذي لا يركض، وأخوه الضفدع مع فرقته الموسيقية، وحتى السنجاب الطائر والبقية الباقية. إن تاناغيلا ، العصفور الشادي سيتولى الحكم على الجمال، والخفاش سيحكم على المهارة في الطيران، وذلك الثعبان الطبيب الحكيم سيكون بين الحضور».

كان صدى الدعوة يتردد من صدوع شجر الأرز المتهدل إلى قمم الهضاب العابقة برائحة الصنوبر.

كان ذلك في تموز تحت قمر التوت الأسود.*

وعند الشلال الهادر الذي اختير مكانا لعقد المهرجان توافدت كل الكائنات الصغيرة. كان الوادي السعيد يصدح بملايين الأصوات.

لهذا قرر انكتومي الحكيم أن يوكل إلى بعض «المحاربين» حفظ النظام، فاجتماع هذه الأعداد الكبيرة من الكائنات المختلفة قد يتسبب في ظلم أو عدوان.

أما الذئب فقد أمر بمراقبة التلال المحيطة حتى لا يتسلل المعتدون، وأما البومة فتولت حفظ النظام في مكان المهرجان، وأمرت بأن تحرص على أن لا يعتدي الخفاش أو الصقر الليلي أو السنونو على الحشرات الصغيرة أو يزعجها.

وافتتح المهرجان بباقة من المدائح قدمتها مجموعة من المنشدين بنجاح؛ أغنية الشروق قدمتها «تا- شي- يا -كا» قبّرة المروج، وشاركها فيها الجراد بأدواته الموسيقية المرهفة.

ثم بدأت مباريات الجمال التي ربحت فيها الفراشات بغلالاتها الشفافة الملونة الجائزة الأولى.

لكن الخفاش الذي كان عليه أن يحكم بين المتبارين في الطيران مكر ببعض المتبارين والمتباريات والتهمهم. لهذا هاجمته البومة لتصده عن عدوانه فثار الشغب والإرتباك.

ولم يستطع أنكتومي أن يفعل شيئا: السنونو يبتلع الزواحف الصغيرة، الثعبان يهاجم السنونو، وكذلك نزل الذئب من موقعه على التلال ليهاجم الكائنات الصغيرة المسالمة.

بذلك بدأ الافتراس واشتعلت بين هذه القبائل الحمقاء حرب لم تنطفىء حتى هذا اليوم.

ليس من الحكمة أن يتولى الأقوياء حكم الضعفاء.

* شهر تموز يسمى «قمر التوت الأسود»، وفي بعض اللهجات «قمر الكرز الأحمر».

العشية الثانية عشرة

حين صار كل الأطفال في أماكنهم قال المعلم العجوز: «سنستمع الليلة إلى حكاية العمل الصالح الذي عمله أنكتومي».

«في قديم الزمان؛ الزمان الذي لا يتذكره أحد، لم يكن هناك شيء أرهب وأكثر إخافة من «إيا» الذي لا يشبع. كان روحا مفترسة تنشر الرعب في الأرض من أولها إلى آخرها. وكان يستطيع أن يلتقم كل المخلوقات الحية في فمه البشع الفاغر دائما وأبدا. كان شكله وحشيا مخيفا. ولم يكن أحد يعلم ماذا يخيفه ولا كيف يتغلب عليه. لقد ابتلع شعوبا وقبائل كاملة كما يبتلع المرء ريقه.

وفي النهاية استطاع أنكتومي ببديهته الحادة وأساليبه الذكية أن يقضي على أكبر أعداء جنسنا. كان من الصعب قتله، لأنه كثيرا ما يقوم بعد موته حيا يرزق من جديد. ولعلني أعني بـ «إيا» الجوع الشديد، والمرض الذي ينتشر كالنار من بيت لبيت ويقضي على قرى بأكملها*».

«إيا»المفترس

ذات زمان، فيما كانت امرأة عجوز تجمع الحطب عثرت في أعماق الغابة على طفل رضيع، فحملته معها إلى منازل أهلها وأعطته لابنة الزعيم الجميلة. كانت الفتاة طيبة القلب رَعَت الطفل الرضيع كأنه طفلها.

كانت تطعمه دائما، لكنه لم يكن يشبع أبدا فيبكي ويطلب المزيد. وحين يبكي، كان فمه ينفتح من الأذن إلى الأذن. وهناك وراء حلقه الأحمر أحست الفتاة بأن هناك حشودا من البشر تتعذب وتستجير. لكنها لم تخبر أحدا بل كانت ترعى الطفل بصبر وتحمله معها أينما ذهبت.

في أواخر الليل، والناس نيام استيقظت الفتاة الطيبة على بكاء الطفل. ولكن ما أن انحنت فوقه حتى خيل إليها أنها تسمع في عمق شدقيه المنفتحين على اتساعهما أصواتا بعيدة لبشر يستغيثون وكأنها تصعد من أعماق الأرض.

عندها مضت الفتاة إلى أبيها الزعيم فأيقظته، وقالت له:

« يا أبي! تعال استمع إلى صوت طفلي».

وأصغى الزعيم للحظة، ثم قال بذعر كبير: «يا ابنتي هذا «إيا» الذي يفترس كل شيء،

حتى القرى بما فيها. وما تسمعينه هو عويل الكائنات التي ابتلعها. إنه الآن يتخذ شكل طفل بريء. لقد جاء ليدمرنا».

«دعيه نائما، وعلينا الآن أن نهرب سريعا وبعيدا قبل الصباح.»

وبهمس خافت أيقظا النائمين، فطووا خيامهم بهدوء فيما كان الطفل راقدا في خيمة الزعيم التي تركوها وراءهم منصوبة حتى لا يشعر بشيء.

وسافروا طوال الليل بأقصى ما يستطيعونه من سرعة. ومع الصباح أقبلوا إلى ضفة نهر واسع عميق. وهنا وصل أنكتومي البارع فالتقاهم باسما يفرك يدا بيد.

حين علم بما دعا القبيلة إلى الفرار ليلا قال لهم بلطف إنه سيساعدهم على عدوهم الجبار.

لم يرغبوا في ذلك. كانوا خائفين. ثم إنهم خافوا أن يحتال أنكتومي عليهم فيتفاقم الخطر. لكن أنكتومي أصر، ومضى على آثار خطاهم للقاء «إيا» المفترس.

ولم يمض بعيدا حتى رأى «إيا» يسرع الخطى وراء الهاربين. كان شدقاه مفتوحين ببشاعة على وسعهما، وكانت ساقاه الضعيفتان تنوءان بجسده المكتظ.

قال أنكتومي بابتسام: «إلى أين يا أخي الأصغر»؟

أجاب «إيا» بغضب: «كيف تجرؤ على مخاطبتي بأخيك الأصغر؟ ألا تعلم أنني أول من خلق على هذه اليابسة»؟

– «وإذن فإنني فعلا أكبر منك لأنني خلقت على وجه المياه قبل أن تظهر اليابسة. إنني أعلم مَن تطارد يا أخي الصغير، وقد جئت لمساعدتك. إن هؤلاء البلهاء الذين تجري على آثارهم قد خيموا على النهر قريبا جدا، فدعني أرشدك إليهم حالا. إنهم لن يفلتوا منك. لماذا لا ترتاح قليلا وتتسلى بهذه المشهيات التي أعددتها لك؟ إنظر إلى هذه الآذان البشرية، لقد جففتها بعناية من أجل طعامك».

وما أن أنهى أنكتومي كلامه حتى أشار إلى كومة من صدَف بلح البحر على قمة التلة.

وخدع الوحش الجشع فابتلع كومة الصدف بنهم مما سبب له ألما كبيرا شله عن الحركة وجعله سهل القتل. هكذا عاد أهل القرية سريعا فقتلوه وشقوا جسده الضخم بسكاكينهم ثم تدفق الناس من كل صوب وبدأوا بالرقص والغناء وأناشيد التمجيد والفرح بنجاتهم.

* إشارة إلى الأوبئة المعدية التي نشرها المستعمر الأبيض بين أهل أميركا في أكبر حرب جرثومية عرفها التاريخ البشري، إذ تقول التقديرات أن ٦٠٪ من الضحايا (حوالي ٦٧ مليونا من أصل ١١٢) سقطوا بهذا السلاح الجرثومي.

العشية الثالثة عشرة

قال «واولا» أشجع الصبيان قبل أن يعم الهدوء وتكتمل الحلقة: «ألم تكن خائفا ليلة الأمس يا جدي؟، إن الرعد في ليلة القمر الأرمد لا يقصف عادة! إن أختي الصغيرة بكت بمرارة، وقال عمي أن ذلك نذير شؤم».

وأجاب العجوز ببسمة مشرقة: «نعم! هكذا كان يبدو لي من قبل. لكنني الآن أصبحت رجلا عجوزا، ولطالما سمعت طائر الرعد يدوي دويا أعظم من ذلك، في أوانه وغير أوانه، ولم ألحظ أبدا أن ذلك آذى أحدا من أهلنا. إنني أعتقد أن «السر الأعظم» أوكل إلى جنوده حمايتنا من هذه المخاوف حتى لا نجزع كما كنا نفعل في الأيام الخالية عندما كانت قوانينها مجهولة تماما.

وهناك حكاية قديمة جدا عن هذه المسائل، سأحكيها لكم الليلة».

حروب «وا – كي – يان» و «أنك –تاي –هي»

«وا – كي– يان» هو طائر العاصفة والإعصار.

ومنذ بداية الأشياء أوكلت إليه نظافة الأرض والأجواء العليا والإعتناء بنقاوتهما. ومع أن طريقه محفوف في بعض الأحيان بالموت والدمار فإنه يعمل بأمر «السر الأعظم»، وعمله كله خير.

لكن «وا– كي– يان» لا يحكم إلا نصفا واحدا من السنة. أما النصف الثاني فيحكم فيه «وا–زي– ياه (روح البرد)». الذي يتولى أمر العناية بنقاوة الهواء والماء*.

حين يهب «وا– زي– ياه» ريح الشمال، صانع البرد، تلبس الحيوانات ثيابا أسمك، ويغير بعضها لونه ليشبه لون الغطاء الذي يكسو الأرض. وفي ذلك الفصل تحتبس المياه وتنام الأشياء وترتاح.

بعد ذلك يهب «هي– يوكاه» ريح الجنوب الذي يسمى أيضا بالريح المجنونة. إنه رسول طائر الرعد، وهو الذي يلقي على الأشجار والسهول بكسائها الأخضر.

ومنذ العصور الخوالي وهناك حرب مشتعلة بين طائر الرعد زعيم الجو الأعلى وبين وحش المياه «أنك–تاي–هي» زعيم الأعماق.

ما أن يظهر السحاب الأسود في السماء ويلقي بظله المخيف على المياه حتى تحسّ الأسماك بنذير الخطر ودعوة لها حتى تنزل إلى منازلها المائية، في تلك العوالم العميقة المظلمة بعيدا عن مرمى سهامه ونباله.

كذلك يجب على طيور البحر أن تبحث عن مخابئها وملاجئها، أن تطوي غطاءها الناعم الأملس وتخلد إلى السكون لأن «وا– كي – يان» سيجرف الرياح والمياه بجناحه الجبار

ويعاقب العصاة.

*كل شيء كان ساكنا قبيل مجيئه. من زفيره العاصفة، ومن قرع طبله دوي الرعد. أما لمعان البرق فشفرة فأسه **. عند مجيئه، يتفجّر وجه الأعماق، ويزحف محاربوه البيض كتيبة كتيبة إلى اليابسة لتتكسر عند صخور الشاطىء مدوية بهتاف الحرب. ومع هذه الحرب بين روح الريح وروح المياه يختبىء الأحياء ويرتجفون من الخوف.*

واخيرا يظهر صانع السلام الأعظم، الشمس، ممسكا بيده قوس قزح كأنه راية متعددة الألوان وعلامة على انطفاء نار الحرب. إنه يرد كل محارب إلى مكانه. ثم ينزل الهواء من أعاليه رخيا ليلعب مع الموج الهادىء الراقص على وجه المياه. هذا أبونا الذي اتخذ من أمنا الأرض زوجة؛ أبو أجسادنا جميعا، وإنه لا يتمنى لأولاده كلهم إلا الأمان والسلام. لهذا فهو يرصد من علياء سمائه هؤلاء العصاة، وسرعان ما يطفىء نار حروبهم.

* معظم العواصف والأعاصير –لا سيما في شرق الولايات المتحدة– تهب في فصل الصيف

** في الأصل كلمة «توماهوك»، وهو نوع من الفؤوس التي يتخذها الهنود سلاحا.

العشية الرابعة عشرة

سأحكي لكم الليلة عن أول إنسان، وكيف ظهر على الأرض بدون أب أو أم. استمعوا جيدا يا أبنائي ولا تنسوا هذه الحكاية أبدا.

الرجل اليافع

في بداية الأشياء، وجدَ «المخلوق الأول» نفسه يعيش وحيدا.

كانت الأرض هنا قبله ترتدي العشب الأخضر والغابات الكثيفة، وتسكنها قبائل الحيوانات. وكان كل شيء يحكي لغة واحدة ويلقى المخلوقَ الأول بالترحاب أينما حلّ في هذا العالم أو رحل؛ في البر أو في أعماق البحر.

ولما عاد المخلوق الأول ذات يوم إلى خيمته المخروطية بعد سفر طويل أحس بألم في قدمه اليسرى. ويا لدهشته! كان هناك ما يمزق إبهام القدم ليخرج منها.*

ولما استل هذا «الشيء» من إبهامه قذف به إلى الأعلى عبر فتحة الدخان. ثم سمعه يتدحرج ويقرقع فوق الخيمة المغطاة بلحاء شجر البتولا. وفي اللحظة التي لامس فيها الأرض سمع المخلوق الأول بكاء أول طفل وليد.

وسرعان ما نهض المخلوق الأول واحتضن الوليد الذي كان أول رجل يافع هنا على وجه الأرض، وكان أبا الجنس البشري.

وشب الرجل اليافع وترعرع بسعادة تامة في ظل صديقه وأخيه الأكبر وبفضل إرشاده وحكمته. صحيح أنه بدون أب أو أم، وليس لديه من يتسلى معه أو يلاعبه غير الحيوانات، فإنه قيل إنه ليس هنالك مولود من أبوين عاش سعيدا حرا كما عاش.

في تلك الأيام عاش الرجل اليافع والحيوانات بسلام. كانت تتحداه في مباريات ودية. وكان المخلوق الأول قد علّم أخاه الصغير كيف يفوز عليها بالحيل الذكية واستخدام الأدوات. لكنه لم يكن يفوز دائما لأن الحيوانات بقوتها الهائلة كانت تغلبه أحيانا.

ذات صباح خرج الرجل اليافع كالعادة لكنه لم يعد تلك الليلة ولا في الليالي التي تلتها. وانتحب المخلوق الأول وبكى فقيده طويلا. ثم غضب وقرر أن يبحث عن عظام أخيه.

وسافر المخلوق الأول عبر العالم بين المشرق والمغرب، لكنه لم يجد أثرا لأخيه. كل المخلوقات البرية التي سألها عن أخيه قالت إنه لم يمر بها ولا بديارها.

ثم جاب ضفاف الأنهار والبحيرات الكبرى. وذات يوم سمع امرأة عجوزا تغني وهي تحتطب على حافة الماء. واقترب المخلوق الأول ليسمع كلمات الأغنية. ويا لدهشته، كانت أغنية لرقصة النصر؛ رقصة انتزاع فروة الرأس، وفيها ذكرت العجوز اسم أخيه الفقيد الرجل اليافع.

هنا تقمص المخلوق الأول شكل طائر الرفراف الذي يعيش على ضفاف الأنهار ويقتات بالسمك. ثم دنا من السمّورة العجوز وحكى معها دون أن يثير ريبتها. ومنها عرف أن أخاه الأصغر قد جُذب إلى المياه العظيمة ليحطمه وحش الأعماق «أنك – تاي – هي».

عندها مضى إلى الضفة وتقمص شكل صنوبرة باسقة عظيمة تورف على البحيرة.

وظل المخلوق الأول على هذه الحال شهورا وشهورا** إلى أن شاهد كتلتين عظيمتين تنهضان من وسط الأمواج. ثم انزلق الوحشان إلى الشاطىء وارتميا تحت أقدامه ينعمان بدفء الشمس ويرتجّان براحة مع ارتجاج الماء. انهما «أنك – تاي – هي» وزوجه.

قالت زوجة «أنك – تاي – هي» مستغربة:«منذ عصور وعصور يا زوجي، ونحن نستجم في هذا المكان، ومع ذلك فإني لم أر هذه الشجرة من قبل أبدا».

أجاب وحش المياه: «يا زوجتي. هذه الشجرة كانت دائما هنا».

– «لكنني على يقين أنها لم تكن هنا من قبل».

وعندها لف «أنك – تاي – هي» ذيله المحرشف العظيم حول شجرة الصنوبر العملاقة وحاول اقتلاعها من جذورها. كانت المياه ترغي وتزبد وتفور مع حركته العنيفة، لكن المخلوق الأول صمد قويا مما دفع الوحش إلى اليأس والإقلاع عما عزم عليه.

قال «أنك – تاي – هي» لزوجته: «ألم أقل لك أن هذه الشجرة كانت هنا دائما؟». وبدت

زوجته مقتنعة بكلامه. ولم تمض فترة حتى أسلمتهما حركة الموج إلى النوم.

وهنا عاد المخلوق الأول إلى شكله وراح يطعن الوحشين برمحه الطويل إلى أن غاصا إلى بيتهما في قاع البحيرة الكبيرة يئنان من الألم بينما كانت المياه تفور فوقهما وترغي بدمائهما.

* الخيمة المخروطية teepee هي الخيمة البدائية التقليدية للهنود.

** يستخدم الهنود لفظة القمر تعبيرا عن الشهر، فهم يعتمدون التقويم القمري، ويسمون الشهور بقمر كذا وقمر كذا وفقا للموسم.

العشية الخامسة عشرة

لم يدخن الجدّ غليونه الطويل كثيرا قبل اجتماع الأطفال لسماع نهاية الحكاية في هذه الليلة. كان شاتّانا قد استعطف أباه أن يخبره عمّا إذا كان تم العثور على الرجل اليافع، لكنه أجبِر على الإنتظار لسماع بقية الحكاية من معلمه العجوز.

عودة الرجل اليافع

اتخذ المخلوق الأول شكل السنونو، ثم طار منحدرا من أعالي الجرود إلى سطح البحيرة يحلق فوقها؛ يتفحصها ويراقبها. كانت طيور الماء في مخابئها بين أشجار الصنوبر في وليمة كبيرة. بعضها يغني، وبعض يرقص. وكان معها ذلك الرجل الطبيب الحكيم، طائر الغواص، يغرد بلحنه المقدس.

وطار المخلوق الأول على شكل السنونو إلى حافة المياه، ثم راح يخاطب طائر الغواص باحترام كبير ويسأله عن بعض أسرار طبه.

كان طائر الغواص لطيفا جدا فعّلمه بعض الأغاني السرية وأراه كيف يعالج المرضى.

قال السنونو: إذا سمحت لي أن أتخذ شكلك لوقت قصير فإنني سأغط إلى الأعماق وأحاول أن أعالج «أنك – تاي – هي» وزوجته من جراحهما المميتة.

ولم يعارض طائر الغواص.

هكذا اتخذ المخلوق الأول شكل طائر الغواص «الطبيب»، ثم وقف على قوس الموجة متماسكا وصرخ بأعلى صوته قبل أن يغطس عميقا، عميقا، عميقا في المياه الزرقاء!

وهناك في العالم المائي، رأته المخلوقات كأنه منقض من السماء. كان اندفاعه الكبير قد أوصله إلى قلب غابة كبيرة من أعشاب البحر، فإلى السهوب الرخوة الشاسعة، فإلى واد عميق من العوالم السفلى حيث وجد كل المخلوقات تنتظره بلهفة. وكانت السلحفاة

العجوز أول من استقبله واستعطفه أن يسرع لأن الزعيم وزوجته في خطر كبير.

وما أن دخل إلى خيمة وحش الماء حتى أعلن: « ليخرج كل من هنالك، لأنني لا أستطيع أن أعالجه إلا إذا كنت وحيدا».

وبامتعاض، خرج كل من كان هنالك. وكانت السلحفاة آخرهم.

قالت السلحفاة للآخرين أنها سمعت الساحر الكبير يهمس وهو يلمس مصراع الباب:«آه يا أخي الأصغر» فهذ المصراع مصنوع من بشرة جلد أخي الرجل اليافع.

وحين صار المخلوق الأول في الداخل لم يأبه لجراح الوحشَين، بل سرعان ما التقط بشرة جلد أخيه، ورأى حية الماء الصغيرة تتجسس عليه خلف البوابة. أما الآخرون الذين كانوا مرتابين فأرسلوا كشافا لينظر ماذا يفعل الطبيب.

واستدعى المخلوق الأول حية الماء إلى الداخل وأجبرها على إخباره أين يجد عظام أخيه. ولكي يكافيها فإنه لوّنها بالأخضر وجعلها تزحف على بطنها إلى الأبد.

وجمع المخلوق الأول كل عظام أخيه ثم حملها معه إلى اليابسة. وهناك أشعل نارا وحمّى فيها حجرا من أجل بناء أول كوخ سعيد. كذلك جمع حزمة من أغصان المُكنُس وأحضر ماء في صدفة كبيرة.

بعد أن لف عظام أخيه ببشرة جلده الناشفة لفا محكما، وبعد أن بنى فوقها سقفا من أماليد الصفصاف الطرية غطى الكوخ بأغصان خضر وراح يرش الماء بحزمة المُكنُس على الحجر المحمّى.

وتصاعد البخار فملأ البيت. ومع تصاعد البخار تصاعدت تنهيدة ضعيفة.

وحين رش الماء للمرة الثانية سمع قعقعة في الداخل وكأن العظام اليابسة كانت تجمع بعضها بعضا.

وفي المرة الثالثة سمع صوتا كصوت غناء من بعيد.

وعندها تكلم الرجل اليافع الصغير راجيا اطلاقه من الكوخ.

العشية السادسة عشرة

قال «سموكي داي»: «هذه الحكاية طويلة، لا تنتهي في ليلة واحدة ولا في عدد من الليالي. بعض مغامرات الرجل اليافع لا بد لها من شتاء آخر. هذه الليلة سأحكي لكم كيف انقطعت الصداقة القديمة بين الإنسان وبني الحيوان».

الحرب الأولى

ما أن مضى شيء من أول الزمان حتى بدأ بنو الحيوان يغارون من ذكاء الإنسان وعقله. ولما خافوا من أن تكون له السيادة عليهم بدأوا يتآمرون عليه.

في ذلك الوقت بدأ الرجل اليافع يسأل أخاه الأكبر: «يا أخي، لماذا تملك كل هذه الحيوانات أسلحة، كتلك الرماح على رؤوسها والخناجر في أفواهها بينما أجدني عاريا بدون سلاح»؟

وأجاب المخلوق الأول بحزن:

« يا أخي الأصغر، لقد حان الوقت لكي أعطيك سلاحا، وإنني حزين لذلك. ها إننا أخيرا نشهد حربا مستعرة في قلب الإنسان وقلب الحيوان. إنهم كثير وأنت واحد. ولهذا سوف أعينك!»

عندها أعطاه قوسا قويا ونبالا ذات نصال من صوان، وأعطاه رماحا ذات أسنّة حجرية، ثم علمه الرماية.

بعدها رمى حجرة في الهواء فارتدت ساقطة كأنها جدار من صخر يطوق مسكنهما. ثم رمى بحجرة أخرى، فأخرى، حتى صارا محاطين بجرود صخرية عالية من كل جانب.

فوق الذروة المسطحة للجرد نشر الرجل اليافع أسلحته الجديدة التي قدّر لرؤوسها الحجرية أن تتناثر بعد انتهاء المعركة بعيدا ومديدا في الأرض، يبحث عنها البشر [في زمن لاحق] ويحتفظون بها آثارا و شواهد على أول مجهود حربي.

أول من دق طبول الحرب الأولى جاموسٌ بري كان ينطلق بأقصى سرعته فوق المروج. كان هذا الرسول يعـيـّن لكل دورَه في الهجوم: السمّور يسد مياه الغدران، والغـُرَيـْر يحفر الخنادق تحت دفاعات الرجل اليافع لعل مسكنه يغرق بالماء، السناجب والأرانب وغيرها من الحيوانات الضعيفة تمون المحاربين بالطعام وأبرزهم: الدب، والذئب، والقط النمري، والثور الوحشي. السنونو يحمل الرسائل إلى الطيور، وسمكة السلمون المرقطة تنقل الأخبار إلى القبائل المزعنـفـة، فقد كان على بني الحيوان جميعا أن يشاركوا في الحرب.

مع تباشير الفجر الرمادية أطلق الذئبُ عواءً طويلا جدا كان أولَ صرخة حرب كسرت صمتَ العالم وسلامه.

وحين ارتفعت الشمس راقصةً لوهلة قصيرة على حافة السماء الحادة دوت أصوات بني الحيوان كلهم بصيحة الحرب؛ من خوار البهائم العظيمة وزئيرها إلى عواء الذئاب وفحيح الأفاعي وصياح ذات الريش، حتى أعلاها صياح الكركي وآكل السمك.

ووقف الرجل اليافع على أعلى الجدار صامدا ينظر إلى المحاربين المهاجمين من كل الجهات وكل ما يطاله البصر. كانوا يتقدمون ولوقع قوائمهم رعد في الأرض. أما في

السماء فإن النسر زعيم حرب الجو كان يقود قواته المجنحة، بينما راحت الزواحف والدبابات تجمع المعلومات عن دفاعات الرجل اليافع في الأعلى.

كان صامدا غير هيّاب يرمي بمئات السهام التي لم يخطىء سهم واحد منها هدفه إلى أن ضاق وجه الأرض بصرعاها.

ها هي جيوش هائلة من المجنحّات الصغيرة تهاجمه بأسلحتها الحادة السامة. وكان أخوه الأكبر قد نسي أن يعلمه كيف يصدها عنه، غير أنه سرعان ما أعلمه بأن يحك صوانتين لتقدح منهما شرارة تشعل النار في الورق اليابس المتساقط.

ولم يمض وقت حتى ارتفعت سحابة عظيمة من الدخان وتعالى لهب النار إلى السماء. بذلك تقهقرت المجنحات الصغيرة وانهزم جيش العدو وتبلبلت صفوفه أمام النار التي لم ير مثلها من قبل.

هذه النار التي لا يشعلها إلا الإنسان ما تزال هي الفزع الأكبر لكل المخلوقات.

بهذه الحرب أقر بنو الحيوان بسيادة الإنسان. وحين التمسوا منه السلام وافقوا على أن يمنحوا لحمهم لطعامه وجلودهم لكسائه. أما الإنسان فوعدهم بأن لا يقتل للتسلية. كذلك وافق الرجل اليافع على أن تحتفظ الحيوانات بسلاحها دفاعا عن نفسها.

وتلك هي أول هدنة في الأرض.

العشية السابعة عشرة

قالت تاناغيلا بخجل: «يا جدي، أليس الليل جميلا بعد العاصفة. إن القمر يبدو لي دائما كأنه امرأة جميلة تلقّح وجهها الدائري المتألق بملحفة من غيم، وتهرب منا أحيانا كأنها متعبة أو غاضبة. لكنها هذه الليلة تبتسم وتسفر عن وجهها، ولهذا خرج الشباب جميعا من بيوتهم يعزف كل منهم على نايه قريبا من بيت حبيبه»!

ليس من عادة هذه الفتاة الصغيرة أن تتحدث طويلا، بل إن من عادتها أن تخبىء وجهها حين تنتهي من الكلام. لكن الجد العجوز ابتسم لتلميذته المفضلة بتسامح، ثم أجاب:

«ألم تكوني تعرفين أن القمر امرأة يا حفيدتي. لقد حان الوقت لأحكي لكم عن كل هذه المسائل.

معشوق الشمس

في قديم الزمان، ترك رجل وامرأته وطفلاهما بيتهم ليعيشوا وحدهم بعيدا. وذات يوم خرج الرجل للصيد كعادته. لكن المساء جاء ولم يرجع الرجل.

ومضت زوجته في غد تبحث عنه فلم ترجع أيضا.

هكذا بقي الأخ الأكبر وأخته وحيدين، لكنهما لم يكونا بائسين. كان الصبي قويا شديد البنية كالرجال. وكان يملأ بيته لحما. وكانت الفتاة تطبخ الطعام، وتدبغ الجلود، وتصنع الأحذية والملابس.

وظلا على هذه الحال عددا من الشهور.

وذات صباح باكر، بُعيد خروج أخيها للصيد، عشيت عينا الفتاة بشعاع خاطف. في تلك اللحظة دخل عليها الكوخ شاب جميل طويل. وظنت للوهلة الأولى أن أخاها قد عاد فقد كان الشبه كبيرا، لكن الشاب لم يتصرف كأخيها بل كان كمن جاء ليطلب يدها. وظل لديها بعض الوقت، ثم غادر قبل عودة الأخ.

وشعر الأخ الشاب أن أخته بادية الاضطراب تخفي شيئا.

حين سألها ظلت صامتة. وعاد فسألها ثلاث مرات إلى أن حكت له في اليوم الثالث كل الحكاية.

قال لها: «غدا سأمضي باكرا كعادتي، لكن لن أمضي بعيدا. فإذا جاء ضيفك أبْـقِه حتى أعود».

وفعلا، مضى الأخ الشاب في صباح اليوم التالي غير بعيد، واختبأ في شجرة خاوية ليراقب منها الكوخ.

ولم يكد عاشق الفتاة يظهر حتى عاد الأخ غاضبا، وهاجمه فورا.

ولبرهة قصيرة تصارعا بصمت دون أن تتحقق الغلبة لأحد منهما. وفي النهاية أحس الأخ أنه مغلوب فصاح بأخته:

«النجدة، النجدة، يا أختي»!

ولم تعرف الفتاة ماذا تفعل، لكنها التقطت بلطة وكادت أن تضرب بها أحد الشابين لولا أن صرخ بها:

«انتبهي يا أختي»!

ولما رفعت بلطتها لتضرب الآخر صاح بها أيضا: «انتبهي يا أختي».

واضطرب الأمر عليها، لأن الشابين متشابهان جدا، وليس من السهل معرفة من هو أخوها فعلا.

وأخيرا، قررت أن أن تضرب الغريب، لكنه راوغها بلمح البرق وقال:

«يا صديق. توقف عن المقاومة! لم أجيء لأؤذيك أنت أو هذه السيدة، وإنما لأجعلها زوجتي. إنني أنا الشمس، فإذا جاءت معي ستصبح القمر وستبسط سلطانها على الليل».

وهنا – قال الجد – أذعنت الفتاة ومضت معه. ولكن، كما ترون، فإنها لا تشع كل ليلة

لأنها لم تكن إلا امرأة فانية دب إليها الملل سريعا».

«إنكم تعلمون أننا ندعو الشمس جدّنـــا، وندعو القمر جدّتنا، وأننا نؤمن أن النجوم أطفالهما. ولا بد أن أحكي لكم ذات يوم كيف أن نجما أحب امرأة من الأرض».

العشية الثامنة عشرة

قال المعلم العجوز: في قديم الزمان، كان بنو الإنسان وبنو الحيوان أكثر صداقة، بل كانوا يحكون ويتفاهمون بلغة واحدة. في ذلك الزمان، اتخذ الإنسان من الحيوان حبيبا أو زوجا، لكن أولادهما لم يكونوا على مستوى الإنسان الأول نبلا وصلاحا، فقد كان فيهم شيء من الحيوان. وهنالك حكايات كثيرة من هذا النوع، معظمها حكايات طويلة يصعب فهمها.

لعلكم سمعتم حكاية «تيدونا» و«تنكدونا» (الداخلي والخارجي) حيث كان الطفل أخا شقيقا لجرو الدب، يلتقيان ويلعبان معا في الخفاء. إنني سأحكيها لكم ذات ليلة، أما الآن فسأحكي لكم حكاية غيرها.

«كسّارة الحطب» و «قاطفة التوت»

في قديم الزمان حين كان الإنسان وبنو الحيوان يحكون لغة واحدة، أحس شاب بالملل من الحياة وحيدا وبدأ يبحث عن زوجة.

ولم يكد يرحل بعيدا حتى وصل إلى غدير رقراق، أقيم عليه سد من أجل بناء بركة صغيرة مستديرة. وكان على طرف البركة بيت جميل على شكل قبة، وعلى مقربة منه امرأة حسناء تكسّـر الحطب.

وقف الشاب يراقبها طويلا من وراء شجرة. ولما ارتاح لمرآها وأعجب بعملها كشف لها عن نفسه فاستقبلته الفتاة التي كان اسمها «المرأة السمّورة» بترحاب.

وبعد وقت قصير اتفقا على بناء عشهما الزوجي.

حين ولد له صبي منها، رغب الوالد المبتهج أن يحمله إلى قومه ليروه. لكن زوجته لم توافق، وقالت له:

«إذا كان لا بد من عودتك إلى أهلك فاذهب وحدك. إننا لا نستطيع أن نرافقك».

كان الشاب في شوق شديد إلى رؤية أهله من جديد فودع زوجته وابنه ومضى إلى قرية أبيه. كانت زيارة قصيرة عاد بعدها إلى بيته.

ولخيبته، لم يجد بيتا هناك، ولم يعثر على أثر للزوجة والطفل. لقد دُمر البيت، وارتُدم السد، وغارت مياه البركة. أما الغدير الذي كان يملأ المكان رقرقة وصداحا فلم يبق منه إلا

خيط رفيع من الماء.

استلقى الشاب المحزون على الأرض يبكي زوجته وطفله، إلى أن خرجت إليه من الغابة أنثى فاتنة في حلة سوداء. كانت تظن أنه خائر أو جوعان فحملت إليه بعض الجذور السكرية وشيئا من التوت. ولما أكل، مشّطت شعرَه بلطف، وغسلت وجهه. وحين استعاد نشاطه عانقته وبثته لواعج حبها حتى نسي «المرأة السمّورة» وطفلها، وتزوجها.

وانطلقا معا يبحثان عن بيت، فاختار الشاب بقعة جميلة مكشوفة ذات إطلالة فسيحة، لكن زوجته التي كان اسمها «قاطفة التوت» ضحكت منه وقالت:

«أبدا لم يعش قومي في مكان مكشوف كهذا المكان».

واختارت بقعة ظليلة تحت أقدام الهضبة. وهناك شرعا في بناء بيت مريح على أنقاض جذور شجرة عجوز ساقطة.

وعندما طلبت قاطفة التوت – الزوجة الدبُّ – منه أن يبحث عن مفرش للبيت، أحضر كثيرا من العشب اليابس، لكن الزوجة الدب لم توافقه، وقالت:

«لماذا يا زوجي! إنك تعرض بيتنا لكل العيون الطفيلية».

كل ما حول بيتهم كان أرضا جرداء كان الزوج قد اقتلع عشبها. وكان لا بد من مكان جديد يعيشان فيه.

وفي النهاية أقاما بيتهما وجعلاه مريحا دافئا. ثم مضيا للنوم، فناما إلى أن استيقظا على نباح كلب وخطوات صياد تجرش الثلج.

وضربت الزوجة الدبُّ سقف البيت فطارت حجلة من فوق الثلج تصفق بجناحيها تصفيقا قويا. ثم طارد الكلبُ الحجلةَ يتبعه الصياد.

وعندما عاد الصياد ثانية أطلقت أرنبا فلحقة الكلب وتبعه الصياد.

لكنه لما عاد ثالثة فرّت من بيتها لتنجو بحياتها، بينما كان زوجها يتبعها بأقصى ما يستطيع.

كان يركض ويركض على آثار زوجته في الثلج المتراكم إلى أن وصل إلى كوخ عتيق يسكنه دب عجوز.

قال الرجل العجوز: «إلى أين تمضي يا بني»؟

أجاب: «أوه، إنني أسافر للمتعة»!

قال الدب العجوز: «لا تحاول أن تخدعني. إنني أعرف جيدا ما تبحث عنه. إن قاطفة التوت مرت من هنا أمس في طريقها إلى أهلها».

سأل الزوج الشاب: «وأين يعيش أهلها»؟

«ليس بعيدا يا بني، ولكن خذ حذرك. إنهم قوم مخادعون ولسوف ينغصون حياتك».

بعد أن شكر الرجل العجوز ركض الزوج مسرعا إلى أن وصل إلى قرية الدببة.
كانت قرية كبيرة يبدو أنها تعيش بسعادة ووفرة فقد كان القوم يغنون ويرقصون.
وما أن اقترب الغريب حتى هبت إليه صبايا القرية كلهن مسرعات. إنهن متشابهات لأنهن جميعا ممتلئات متأنقات ومسربلات في ثياب سوداء قشيبة.
كلهن أحطن به كأنهن يردن عناقه قائلات:
«مرحبا بعودتك يا زوجي».
واغتاظ الشاب. فقد عرف أن الدببة تعمل على خداعه، وأنه إذا لم يتعرف على زوجته فإنهم سيقتلونه. ولم يعر الشاب اهتمامه لأي من الصبايا بل أدار ظهره للقرية ومضى إلى بلاد أهله.

هذه الحكاية عبرة لكل من ينشد الزواج بين الغرباء.

العشية التاسعة عشرة

قال الفتى «واولا» قبل أن يقعد الأطفال:«قل لنا يا جدنا: من هو »شانو تيداه»؟ حين كنت أصطاد اليوم سألني عمي أن أنتبه إلى »رجل الغابات الصغير»، لأنني إذا التقيته فإنني قد أضيع فلا أشم دخان منازلنا أبدا. وحين سألت عمي أين يمكن العثور عليه، وكيف أعرفه، لم يجبني إلا بضحكة ثم مضى يصنع السهام».
أجاب العجوز الطيب موضحا: إن هذا «الشانوتيداه» كائن ماكر فعلا مغطى بالشعر. إنه ليس أكبر من طفل ذي ثلاث سنين. مأواه في شجرة خاوية، وأسلحته ريش الطيور السعيدة بألوانها الفاتنة. كم يسعده أن يضلل الصياد الوحيد الذي يعثر به الحظ فيلقاه في أعماق الغابة. ولتعرفوا لماذا يُكِنُّ هذا الرجل الصغير ضغينة لجنسنا سأحكي لكم حكاية.

الصهر

في قديم الزمان، كانت هناك فتاة شابة أسر الأعداء أبويها فعاشت في الغابة وحيدة مع أخيها الأكبر دون أهل ولا جيران. كان الشاب صيادا ماهرا يصطاد ما يفيض عن حاجتهما، وكانت الفتاة تعتني بترتيب بيته ورتق جواربه. هكذا عاشا لفترة طويلة وحيدين سعيدين.
ذات يوم أراد الشاب أن يرحل ويرى شيئا من هذا العالم. لهذا دعا «رجل الغابات الصغير» وسأله أن يرعى أخته في غيابه، ثم حمل قوسه وكنانة ممتلئة بالسهام ومضى

ليكتشف بلادا غريبة.

لم يتعرض الرحالة الشاب لمغامرة حتى اليوم الثالث حين رأى عددا من الفتيان يلعبون على مدخل مسكنهم. كان المسكن يبدو وكأنه مجرد كهف داخل الهضبة.

قال الفتيان: «ها قد جاء صهرنا»، وفروا هاربين إلى داخل الكهف.

وصار الشاب فضوليا يريد أن يعرف ما معنى هذا الكلام. ثم اقتحم الكهف فرأى في مواجهة الباب شابة وسيمة كانت قاعدة وأبويها على جانب النار. وهب العجوز لاستقبال الغريب بترحاب قائلا: «أهلا يا صهري» بينما أعدت له الزوجة العجوز طعاما وسهرت على ضيافته وتكريمه.

كان واضحا أن الفتاة تسلتطف هذا الشاب الوسيم وتحبه لأنها سرعان ما نبهته بحذر إلى نوايا أبيها وما يضمره له.

قالت الفتاة: «عندما ترافق أبي إلى الصيد فاحرص على أن تبقى وراءه دائما. وإذا سألك أن تطارد حيوانا فلا تفعل، بل إرمه من حيث أنت».

وفي اليوم التالي دعا الرجل العجوز ضيفه إلى الصيد، ولم يلبثا أن رأيا «سنسارا*» في الغابة.

وصاح العجوز: «طارده، طارده يا صهري»! لكن الشاب ظل مكانه ورمى السنسار بسهم من جعبته فأرداه. وللأسف فلم يكن ذلك سنسارا بل أحد الفتيان الذين كانوا يلعبون على مدخل الكهف!

في اليوم التالي مرًّا بطائر عقعق أبيض، ومن جديد سأل العجوز ضيفه أن يطارده. لكن الشاب توقف ورماه بسهم أصاب الولد الثاني في القلب.

وراحت الفتاة تستعطف حبيبها في الصباح الثالث:« لا ترم غزالا أبيض حين تراه قادما نحوك» لأنها كانت تريد إنقاذ أخيها الأصغر.

ولم يرم الشاب على الغزال وأبقى على حياته. وبذلك عاد الأخ الثالث إلى البيت سالما. أما هو فقد عمل بنصيحتها وحرص على أن يبقى وراء العجوز حتى لا يقتله.

«آه يا صهري، لقد غلبتني. خذ ابنتي، إنها زوجتك الآن»، هكذا قال العجوز للشاب الذي مضى وزوجته عائدا إلى بيته الأول وأخته. ورافقهما الأخ الناجي ليتزوج من أخت الشاب.

كان «رجل الغابة الصغير» يحرس الفتاة ويعتني بها. وكان يحبها ويريد أن يتزوجها. ولأنهم لم يقبلوه زوجا فإنه مضى غاضبا إلى شجرة خاوية ليعيش فيها إلى الأبد، وليخاف منه كل من يمشي وحيدا في الغابة. ولهذا كانت أحلى أمانيه أن يمكر بذرية الأخت والأخ ويضللهم.

* السنسار marten حيوان ثديي ذو فرو ثمين، من فصيلة ابن عرس.

العشية العشرون

بدأ المعلم عشيته العشرين بالقول:

«هنالك شرير آخر، لا بد أنكم تعرفونه أو أنكم التقيتم به. إن اسمه يدل عليه. إن له وجهين: الوجه الودود البشوش الذي يريه في البداية حين يرغب في أن يكسب شيئا، والوجه الأسود العابس البشع الذي يظهره لك حين ينكشف أمره ويفتضح.

تذكروا يا أبنائي أن لا تتخذوا لأنفسكم وجهين؛ وجهاً باشاً للغرباء ووجهاً مقطباً حين تكونون في البيت. حاولوا أن تكونوا كأبطال قديم الزمان، الأبطال العظام الطيبين مثل «ستون بوي [الطفل الحجر]» و«ستار بوي [الطفل النجم]» المنتَقم ذي الريشة البيضاء قاتل النسر. لو أنني عشت شتاء آخر فإنني سأحكي لكم عنهم جميعا. أما الليلة فإننا سنسمع حكاية سعيدة عن »ماشتينا» وأخيه الصديق».

الرفاق

كان «ماشتينا » الأرنب شابا وسيما كريما. وبينما كان يصطاد ذات يوم سمع طفلا يبكي بمرارة فأسرع إليه بأقصى ما يستطيع .

وفي أعماق الغابة وجد رجلا يعذب صبيا صغيرا، يقرصه ويلسعه بالسوط، لكنه كان يضحك من قلبه ويهدهد له بأغاني الأمهات.

سأله الأرنب: «لماذا تعذب هذا الطفل»؟

ابتسم الآخر ابتسامة عريضة وأجاب: «إنك تهرف بما لا تعرف! إن الطفل نكد شكس، وإنني كنت أحاول تهدئته».

ولم ينخدع «ماشتينا» لأنه عرف أن هذا الرجل «ذو وجهين» يجد سعادته في تنكيد الضعفاء فقال بإلحاح: «أعطني الطفل». وهذا ما أغاظ «ذا الوجهين» وجعله يكشف عن وجهه الأسود القبيح العابس.

قال «ذو الوجهين»: هذا طفلي، ولئن تفوهت بكلمة واحدة إضافية فإنني سأعاملك كما عاملته».

عند ذلك وضع «ماشتينا» سهما على وتر القوس ورمى الشرير فأصابه في قلبه. ثم إنه أخذ الطفل بيديه ومضى على الآثار إلى خيمة صغيرة بائسة حيث يعيش زوجان عجوزان أعميان لا حول لهما ولا طول، كان كل أطفالهما وأحفادهما صغارا وكبارا قد

تخطفهم «ذو الوجهين».

وعند الباب قال الأرنب: «مرحبا يا جدي وجدتي. لقد أعدت لكما الطفل».

أما العجوزان الأعميان اللذان لـُدغا كثيرا من كذب «ذي الوجهين» وظلمه وما عادا يصدقان شيئا مما يسمعان فقد صرخا في وجهه: «أغ، يا كذاب! إننا لا نصدق كلمة مما تقول. أغرب عن وجهنا أنت وكذبك»!

ولما رفضا أن يأخذا الطفل، والليل على الباب، فإن الشاب الطيب لفّ الطفل بغطائه واستلقى أرضا لينام.

ولدهشته فإنه وجد الطفل في الصباح التالي قد شبّ وصار رجلا وسيما يكاد يشبهه، ويكاد يقال عنهما إنهما توأمان.

قال الغريب:« يا صديقي، إننا الآن رفيقان مدى الحياة. إن كلاً منا سيمضي في طريق مختلف من العالم فيفعل الخير، كل الخير. أما إذا صار واحد منا في ضيق فما عليه إلا أن ينادي رفيقه الذي سيهب إلى نجدته فورا»!

ووافق الآخر، وانطلق كل منهما في واد. ثم لم يمض وقت طويل حتى سمع الأرنب أنينا عاليا وبكاء كأن هناك من يتعذب عذابا مبرحا. وحين وصل إلى المكان وجد رجلا عالقا محشورا بين غصنين في شِعب شجرة ضيق تلوّحه الريح حيثما هبّت، وكان في ألم شديد لم يستطع منه فكاكا.

قال الشاب الطيب:« سآخذ مكانك يا أخي».

وسرعان ما انفتح شعب الشجرة وتحرر أسيرها. ثم احتل «ماشتينا» مكان رفيقه وانطبق عليه الشعب منَ جديد انطباقا قاتلا.

كان العذاب أعظَم مما توقعه، لكنه تحمله ما استطاع دون صراخ. كان العَرَق يتصبب من جبهته بينما انتفخت عروقه حتى كادت أن تنفجر.

وحين لم يعد يطيق العذاب استغاث برفيقه وناداه فحضر إليه فورا وصدع الشجرة بقوة فانشق الشعب وأفلت «ماشتينا» منه حرا.

وتابع «ماشتينا» رحلته إلى أن رأى كوخا منعزلا على طرف الغابة. وحين شق الباب لم ير إلا عجوزا أعمى حيّاه بحرارة، وقال:

«أهلا يا حفيد! ها أنت تجدني عجوزا فقيرا لا أرى في نهاري أحدا. حين أريد الشرب يأخذني هذا الحبل إلى مجرى الماء القريب. وحين أحتاج عيدانا يابسة لنارى يأخذني الحبل الأخر إلى قلب الغابة. عندي من الطعام ما يكفيني، فهذه الأكياس ممتلئة باللحم المقدد. لكن ، وأسفاه يا حفيدي، إنني أعمى، ووحيد منعزل هنا»!

قال الشاب الطيب:« خذ عينـيّ، يا جدي، وامض حيث تشاء. أما أنا فإنني سأبقى هنا

مكانك».

أجاب العجوز: «ما أطيبك يا حفيدي» وأخذ عيني الأرنب، ثم مضى في دروب الحياة. أما الشاب فظل في الكوخ. فلما جاع أكل من اللحم المقدد في الكيس. ولما عطش أمسك بطرف الحبل وراح يتلمس طريقه إلى مجرى الماء القريب.

وهناك انحنى على حافة الماء فانقطع الحبل وسقط «ماشتينا».

كان الماء باردا، والضفة زلقة، لكنه بعد جهد جهيد، خرج من الماء وشق طريقه إلى الكوخ متهالكا مبللا. كان بحاجة إلى نار يتدفأ بها ويجفف ثيابه، لهذا أمسك بالحبل الآخر ومضى ليجمع العيدان اليابسة من الغابة.

حين بدأ بجمع العيدان أضاع طريقه إلى الحبل. وسرعان ما تعثر بجذع شجرة ساقطة وترضرض كل جسده بأغصان الشجر وخدش وجهه بالعليق والشوك.

كان العذاب قد هدّه وجعله في حال لا تحتمل فاستغاث برفيقه وطلب مساعدته.

وحضر رفيقه فورا، ورد إليه عينيه قائلا:

«يا صديقي لا تتهور في المستقبل. ما أنبل مساعدة المحتاج، ولكن قبل أن تفعل ذلك إسأل نفسك هل تستطيع الصمود إلى النهاية».

العشية الحادية والعشرون

قال العجوز: «هل تذكرون حكاية الشاب الذي تزوج من «بني دب». إن الدب يبدو لنا أحيانا شبيها بالإنسان، فهو يستطيع أن يقف، بل يستطيع أن يمشي منتصبا. إنه يبكي ويئن عندما يصاب بأذى كما نبكي ونئن، وهناك من يقول إنه يضحك أيضا. وتقول الحكايات القديمة أن «بني دب» أمة قوية، وأن هناك شابا عاش بينهم مع زوجته «ووشپي» وطفله الصغير. وربما كان هذا هو الشاب الذي حدثتكم عنه من قبل».

صانع الضحك

كانت قرية الدببة كبيرة جدا، يعيش فيها أهلها برخاء ووفرة. وكان هناك مناد يطوف بالبيوت في أيام معلومة ويعلن بصوت مرتفع أن الوقت قد حان للضحك.

كل الدببة كانت تخرج بشيوخها وصغارها، بمرضاها وأصحائها، بمقعديها وشغّيلتها فلا يبقى في بيته أحد إلا الغريب. ومع أن زوجته «ووشپي» تشارك قومها دائما فإنها لسبب ما لم تشعر برغبة في مشاركتهم أفراحهم هذه المرة، فبقيت في منزلها إلى جانبه وجانب ابنها الذي كان نصف إنسان ونصف دب.

ذات يوم، أحس الغريب بفضول شديد إلى معرفة قصة هذا الضحك، فاصطحب ابنه،

ولحق بالدببة من مسافة لا يرونه منها إلى أن انتهت مسيرتهم على شاطىء «المياه الهائلة». فلما اقترب إلى الحد الذي لا يُرى منه تسلق صنوبرة مرتفعة واختبأ في أعلى أغصانها الكثيفة، وراح يراقب ما يجري.

كان الاجتماع عند الخليج العميق الممتد داخل اليابسة. وكانت شواطئ الخليج الصخرية قد اسودت بجمعهم.

ولما أن هدأ كل شيء تقدم دب عجوز إلى حافة المياه وصاح بصوت مرتفع:

«إي – ها – وي – شا – يي – لا، إي – ها – آن – هي – پي – لو!

(يا صانعَ الضحك، جئناك نضحك)!».

وعندما نادى نداءه أربع مرات ظهر شيء من منتصف الماء وبدأ يسبح إلى الشاطىء. وبعد قليل «عربش» المخلوق العجيب بصعوبة خارج الماء ليقف على صخرة معزولة داخل المياه.

كان «صانع الضحك» مخلوقا بدون شعر، متغضنا كطفل وليد. وكان يحاول أن يدب على أطراف عجيبة مضحكة فيتأرجح بها ويتخبط. كان شكله معقولا في الماء، أما على اليابسة فكان مشوها حقيرا جعل الدببة كلها تنفجر بالضحك: «ها، ها، ها! واغ، واغ».

كانوا يرعدون بالقهقهات وترتجف بطونهم البشعة وأشداقهم المكشرة. وكان بعضهم لا يتمالك نفسه فيفلت من جذع الشجرة التي يمسك بها أو يزلق من الصخرة الرابض عليها فيهوي على قفاه «متشقلبا» فوق رؤوس الجمع ليثير مزيدا من المرح والقهقهات. وكانت كل حركة يؤتيها «صانع الضحك» تثير موجة جديدة من الضحك المدوي.

وفي النهاية تنحلّ قوى الدببة ويشلها الضحك عن الحركة فتنقلب مئات منها فوق الرمل غير قادرة على النهوض. ثم يتقدم «الرجل» العجوز من جديد ويصيح:

«إي – ها – وي – شا – يي – لا، وان – نا – إي – ها آن – تا – پي كتاي دوو!

(يا صانع الضحك، إنا نموت من الضحك)».

وهنا يسبح المخلوق الصغير عائدا إلى المياه العميقة ويختفي.

أما الغريب – على قمة الصنوبرة – فلم يكن سعيدا بالمنظر، بل كان لا يرى فيه ما يضحك أبدا.

وحين نهض الدببة عائدين إلى بيوتهم نزل من الشجرة ومعه ابنه الذي كان يحاول أن يقلد الدب الكبير العجوز. هكذا مضى إلى الشاطىء وحيدا وراح ينادي بصوته الحاد: «يا صانع الضحك، جئناك نضحك!». ومع النداء الرابع ظهر الرأس الأملس الأسود للمخلوق العجيب فوق المياه.

«ها، ها ، ها!»، كان الطفل يضحك ويقول لأبيه بأنفاس منقطعة:« لماذا لا تضحك يا

أبي. هذا شيء مضحك جدا».

أما الأب فكان بادي التجهم فيما كان الطفل يضحك، ويضحك عاليا إلى أن انقلب على قفاه وراح يتدحرج فوق رمل الشاطىء ويكاد يموت من الضحك.

وهنا صاح: «بابا، إذا لم تنته هذه المضحكات فإنني سأموت».

عندها تناول الأب قوسه وفوّقه بسهم حاد. ثم نظر إلى ابنه المحتبس الأنفاس ورمى «صانع الضحك» رمية أصابته في القلب. بعدها مضى إليه فسلخ جلده، وعاد به مع ابنه متسللا إلى قرية الدببة.

وحين نادى المنادي بالدببة من جديد أن قد حان وقت الضحك كان جلد «صانع الضحك» قد جف، لكن «بني دب» لم يعرفوا شيئا عن ذلك، بل مضوا إلى شاطىء «المياه الهائلة» كعادتهم وتركوا الشاب وحيدا مع طفله. أما هو فخاف من الإنتقام والقتل فحمل جلد «صانع الضحك» ليجعل منه كنانة لسهامه ، ثم مضى مع طفله عائدا إلى أهله.

العشية الثانية والعشرون

قال الجد: «هناك من يقول إن بطل الحكاية التي سأرويها لكم يشبه الشاب الطيب »ماشتينا» الأرنب الذي سمعتم حكايته منذ فترة قريبة. ولعلكم تذكرون أنه كان وسيما جدا وسخيا جدا. إنه هنا في هذه الحكاية الجديدة عاشق تكيد له امرأة عجوز شريرة. لكن الحب ينتصر في النهاية على أعدائه ويرد عليهم كيدهم.

الهاربان

في قديم الزمان، كان هناك شاب أحب أن يسافر بعيدا عن وطنه بحثا عن المغامرة. وفي يوم من الأيام وصل إلى قرية غريبة على حدود غابة كبيرة. غير أنه وهو على تخوم القرية رفع نظره عاليا فرأى فوق رأسه بين أغصان الشجرة منصة تقعد عليها فتاة تخيط بإبرتها.

وبدلا من أن يدخل القرية كما كان عازما فإنه مشى قليلا ثم عاد ليمر تحت الشجرة مرة بعد مرة. كان يمشي قليلا، ثم يعود وينظر فوق رأسه إلى أجمل فتاة رآها في حياته.

وظل أياما يتسكع على حدود الغابة ولا يكشف عن نفسه للناس. وأخيرا قرر أن يتحدث إلى الفتاة وأن يطلبها للزواج. أما الفتاة فإنها لم تصده وتنفر عنه بل قالت له:

«يجب أن تكون حذرا، لأن جدتي لا تريدني أن أتزوج. إنها امرأة شريرة مؤذية وقد تمكنت من قتل كل من خطبني».

أجاب الشاب: «وإذن فلا بد من الهرب. إذا جاء الليل ونامت جدتك فشقّي طرف الباب واخرجي. إنني سأكون في انتظارك».

وفعلت الفتاة ما قال لها. ثم هربا في تلك الليلة فلم يكد يصبح الصباح حتى كانا بعيدين عن القرية. وكانت طوال الطريق تتلفت كأنها تنتظر من يطاردها، فقال لها حبيبها: «لماذا تتلفتين وراءك؟ إنهم لن يفتقدوك حتى يتضح النهار، ومن المؤكد أن أحدا لن يستطيع أن يدركنا الآن».

أجابت الفتاة: «آه، إن لجدتي سحرا قويا. إنها تقطع رحلة الأيام الطويلة بخطوة واحدة. وإنني على يقين أنها على آثارنا».

قال الشاب: «في هذه الحال، سترين أن لدي أنا أيضا شيئا من السحر». وعندها رمى بواحد من قفازيه على الأرض. ويا للدهشة، فإن آثارهما صارت آثار جاموس. ثم إنه رمى بالقفاز الآخر فتحول إلى جاموس راقد عند نهاية الآثار.

«انها لن تدركنا أبعد من هذا»، طمأنها الشاب. لكن الفتاة هزت برأسها ولم تتوقف عن الإلتفات وراءها من حين إلى حين.

والحقيقة أنه لم يمض وقت طويل حتى لاحظت جدتها العجوز من بعيد تتقدم بخطوات واسعة وتهز بعصاها ورأسها الأشيب للهاربين.

قالت الفتاة: « هذا دوري»، ورمت مشطها الذي تحول وراءها إلى غابة كثيفة أعاقت أغصانها الملتفة تقدم العجوز.

وحين خرجت العجوز من الغابة وبدأت تقترب منهما، رمت الفتاة مخرزها وراء ظهرها فصار سلسلة وعرة من الجبال ذات جروف غائرة وقمم عالية أخرت تقدم العجوز فترة أطول من المرة الماضية. لكن سحر الجدة كان قويا وكانت تطارد العاشقين بشراسة.

في هذا الوقت أشرفا على ضفة نهر واسع عميق، فتوقفا لوهلة لا يعرفان كيف يقطعانه بدون قارب أو مخاضة. كان هناك زوجان قريبان من طائر الكركي فتقدم الشاب منهما يستعطفهما:

«ياصديقيّ، أرجوكما أن تقفا متقابلين على الضفتين وأن تمدا عنقيكما فوق النهر لعلنا نعبره فوقهما بأمان. إذا فعلتما هذا فإنني سأعطيكما حلية جميلة لصدريكما وهدّابا طويلا على ساقيكما تصبحان معه أوسم الطيور».

واستحب طائرا الكركي ذلك فوقفا على الضفتين متقابلين ومدا عنقيهما حتى التقا منقاراهما في منتصف النهر. وهكذا عبر العاشقان فوق عنقيهما بأمان.

قال الشاب للطائرين: «أريد أن أسألكما معروفا آخر. إذا جاءتكما امرأة عجوز إلى طرف النهر وطلبت مساعدتكما فمدا عنقيكما وليلتق منقاراكما كأنكما تعينانها على العبور. ولكن حين تصير على منتصف طريقها انسحبا واتركاها تسقط في وسط النهر.. إفعلا ذلك وإنني أعدكما بأنكما لن يعوزكما شيء أبدا».

بعد وهلة وصلت العجوز إلى حافة النهر لاهثة شديدة الغضب. وما أن رأت طائري الكركي

حتى بدأت تعنّفهما وتأمرهما:

«اقتربا هنا يا ذا العنقين الطويلين، أيها المخلوقان المشوهان ساعداني على عبور النهر!

ووقف طائرا الكركي على طرفي النهر منقارا لمنقار. ولكن حين عبرت الجدة الشريرة نصف طريقها سحبا عنقيهما فسقطت مطوحة في الهواء وهي تلعن وتنذر وتتوعد. وسرعان ما جرفها التيار بعيدا وغرقت، لأنه ليس هناك سحر ينتصر على الحب الصادق.

العشية الثالثة والعشرون

قال المعلم العجوز مرحبا: «هاهي ذي شحرورتنا الصغيرة أول من يشق علينا الباب دائما».

وأجابت الفتاة بنظرتها الشاخصة وبسمتها الحيية :«لأنني لا أريد أن تفوتني كلمة واحدة من حكاياتك الجميلة يا جدي».

وانتقل المعلم العجوز إلى مخاطبة كل تلاميذه:« عندي لكم الليلة حكاية ستسركم. أتعرفون «بني النجوم» في السماء فوقنا– هؤلاء الذين حدقتم فيهم وتمنيتم أن تكونوا بينهم. إننا نعتقد أنهم أكثر تطورا منا. اسمعوا هذه الحكاية إذن».

الفتاة التي تزوجت النجم

في قديم الزمان، كانت هناك فتاتان تعيشان وحيدتين في مكان مهجور. يومها كانت قبائل الأرض قليلة معدودة وكان «بنو الحيوان» أصدقاءنا.

إحدى الفتاتين كانت تسمى «أديم»، واسم الثانية «ماء».

كانت الفتاتان تأكلان مما يحمله الأصدقاء من «بني الحيوان». الدببة تمونهما بأنواع مختلفة من الجوز والتوت واللفت البري، والنحل يمدهما بأقراص العسل. لم تكونا تأكلان اللحم، لأن ذلك يعني الاعتداء على الحياة. أما مسكنهما فمصنوع من عيدان البتولا، وأما فراشهما فحصير من الأسل.

ذات ليلة صيف استلقت الفتاتان على فراشهما مستيقظتين تتطلعان إلى السماء من كوة كوخهما وتتبادلان الأحاديث.

قالت «أديم»: إني رأيت فتى وسيما في منامي كأنه جاء من السماء.

وقالت الثانية: كذلك رأيت رجلا في منامي، وكان بطلا شجاعا.

قالت «أديم»: ألا تعتقدين أن هذه النجوم المتلألئة في السماء فوقنا هي رجال أحلامنا؟

أجابت «ماء»: إذا كان ذلك صدقا، وربما كان ذلك صدقا، فإنني سأختار ذلك النجم المتوهج زوجا لي.

وقالت أختها: أما أنا فسأختار ذلك النجم الذي يَبصُّ من بعيد.
ثم نامت الفتاتان، فلما أفاقتا وجدتا نفسيهما في السماء.
كان زوج الأخت الكبرى التي اختارت النجم المتوهج من ألمع المحاربين وأكبرهم. أما زوج الصغرى فكان رجلا وسيما لم يلمع اسمه بعد.
كان الرجلان النجمان ودودين طيبين يحبان زوجتيهما اللتين عاشتا معهما بسعادة في منازلهما السماوية.
وذات يوم خرجت الفتاتان لجمع اللفت البري فقال المحارب الكبير لزوجته::« حين تحفرين لا تضربي الأرض بقوة».
كذلك حذّر الزوج الشاب زوجته قائلا: «لا تضربي الأرض بقوة».
لكن «أديم» نسيت النصيحة. كانت على عجل فضربت الأرض بعصاها المرمّحة ضربا قويا لاستخراج اللفت البري فكسرت قاع السماء وسقطت.
وعثرت امرأتان فقيرتان على الفتاة ممددة فوق المرج.
كانتا لطيفتين فشيدتا لها كوخا صغيرا من أغصان الصنوبر، وأحضرتا لها خنشارا لفراشها. وكانت أكبر المرأتين تعتني بها وتلاطفها ما استطاعت، لكن الفتاة لم تتوقف عن النحيب والبكاء. وكانت تستعطف :« دعيني أذهب! إنني لا أستطيع أن أعيش بدون زوجي»!.
وجاء الليل، فظهرت النجوم في السماء كعادتها. لكن ذلك النجم الذي يبص من بعيد كان غائبا لأنه دهن وجهه بالأسود حزنا على زوجته.
أما الزوجة البائسة فانتظرت زوجها طويلا، لكنه لم يظهر في سماء الليل لأنه لا يستطيع الظهور. وذات ليلة نامت ورأت في منامها نجما أحمر صغيرا لم يكن في السماء من قبل فقالت: «هذا النجم الأحمر طفلي»!
ولما استيقظت صباحا وجدت إلى جانبها طفلا جميلا؛ «الطفل النجم» الذي شب بعد ذلك وصار مغامرا كبيرا. وكان في الليل عندما يخترق الغابات الوحشية يهتدي بالأطفال النجوم من أبناء خالته في السماء.

العشية الرابعة والعشرون

«هَن، هَن، هاي! ها هو «وازيبا» العجوز، (ريح الشمال)، على طريق الحرب. لكنكم جئتم، فيا لكم من أطفال شجعان! انظروا، ها هو ينفض عباءته الزغبية فتطير حبات الثلج الصغيرة بجنون. إنه يطلق صيحة الحرب فيختبيء الجبناء في مساكنهم الآمنة. أما أنتم فشجعان لا ريب عندي في ذلك. ولهذا سأحكي لكم حكاية المعركة بين «وازيبا»

وبين بطل من أعظم أبطالنا، أبواه امرأة فانية ونجم».

ريح الشمال والفتى النجم

في أقدم الأزمان عند بداية الأشياء مضى «الفتى النجم» حول العالم يدافع دفاع الأبطال عن المستضعفين وينتصر لهم من ظالميهم.

كان المحارب الشجاع قويا لا يحني قوسه الخشبي دون أن يكسره، ولهذا تسلّحَ بقوس من عظم، وسكين من عظم، وبلطة حربية من حجر.

ذات يوم، وصل إلى قرية الضفادع، فخرجت من مساكنها للقائه وقدمت له الطعام، لا الماء. كانت تقول: «كل من مضى إلى الماء لم يعد، فهناك يكمن محارب عظيم ابتلع كثيرا منا على قيد الحياة، وها نحن الآن نهلك من العطش».

بعد أن تناول «الفتى النجم» طعامه أحس بالعطش فمشى إلى الماء. وهناك التقمته «تاما هاي (السمكة العملاقة)» لكنه سرعان ما شق خياشيمها بسكينه العظمية ونجا. ثم أنذر السمكة العملاقة قائلا: حذار من هذا التدمير الوحشي لبني الضفادع. إن كيدك قد يرتد عليك ذات يوم»!

ثم ارتحل بعد ذلك بعيدا حتى وصل إلى قرية أخرى يعيش فيها قوم صغار لا يستطيعون أن يحتطبوا لنارهم: «إننا لا نجرؤ على دخول الغابة لأن هناك محاربا متوحشا يحط علينا من فوق ويأكلنا».

وتوجه «الفتى النجم» إلى الغابة فورا. وهناك هاجمته «هينهان (البومة)» لكنه كرّ عليها ببلطته وقال للبومة: « جزاء على وحشيتك فإن الشمس ستعميك، ولن تستطيعي الصيد إلا في الظلام عندما يختبىء »بنو الفئران» في جحورهم ومخابئهم».

كذلك ارتحل الفتى النجم شمالا حتى وصل إلى أقصى بلد شمالي. وفي تلك الأرض البعيدة وجد قوما في بؤس شديد. كانوا يخافون «وازاييا (ريح الشمال)» الذي طرد قطعان الجاموس ولم يبق لحما للطعام. وقال أحدهم إن «وازاييا» لا يشير إلى واحد منا باصبعه إلا مات».

قال لهم «الفتى النجم»: «تعالوا نصطد الجاموس».

وبالرغم من جوعهم الشديد كانوا خائفين مترددين.

ومع ذلك فقد أقنع بعضهم بمرافقته. وهناك في عراء السهل واجهوا «ريح الشمال» الذي تحدى المحارب الشجاع للنزال.

والتحم المتحاربان بضراوة فكسر «الفتى النجمُ» قوسَ «ريحِ الشمال» في الجولة الأولى. ثم إنه سقط على الأرض بعد ذلك كأنه ميت.

بعد قليل، نهض «الفتى النجم» من جديد فتطاحنا جولة ثالثة لم ينتصر فيها أحد منهما. ولهذا اضطر المحاربان إلى الراحة على الثلج قليلا.

وقعد «الفتى النجم » على جلد العجل، وبدأ يمَروح نفسه بجناح نسر. وسرعان ما بدأ الثلج بالذوبان واضطر ريح الشمال إلى الإنسحابَ. لكنه قبل أن ينسحب عقد معاهدة مع «الفتى النجم »التزم فيها بأن لا يزور الأرض إلا نصفا واحدا من السنة وأن يمنح القوم وقتا كافيا للاستعداد وتموين الطعام لأيام الشدة. وبهذا صار في الأرض شتاء وصيف.

العشية الخامسة والعشرون

ما تزال شمس آذار الوهاجة تتراقص فوق البحيرة العميقة الزرقاء. كان ثلج الليلة الماضية قد ذاب عن وجه الأرض، جدتِنا السمراء، عندما وصل الأطفال إلى باب «سموكي داي» المفتوح على مصراعيه.

هناك الليلة حماسة في الجو تُغري الرجل العجوز بأن يروي حكاية الشباب والمغامرة. وهذه هي الحكاية.

العذارى العشر

في قديم الزمان كان هنالك أخوان يحبان فتاة واحدة. وكان يبدو أن الأخ الأصغر هو المفضل . ذات يوم دعا الأخ الأكبر الغيور أخاه إلى رحلة صيد في جزيرة داخل البحيرة الكبيرة تبعد عن قريتهم نهارا كاملا من الإبحار في القارب.

ولم تكد أقدامهما تطأ أرض الجزيرة حتى قال الأخ الأكبر: «اذهب إلى الطرف الآخر من الجزيرة ودعني أطرد الغزلان إليك».

وأطاع الأخ الأصغر أخاه، وانتظر طويلا على الطرف الآخر من الجزيرة دون أن يظهر غزال واحد ودون أن يسمع شيئا من أخيه. وأخيرا مضى عائدا عبر الغابة إلى حيث رسى بهما القارب. ولدهشته كان القارب وأخوه يختفيان عند أفق البحيرة الزرقاء.

وظل الأخ المخذول يجوب الجزيرة أياما عدة، ويقتات من الصيد الموفور. كان مستوحشا تقتله الوحدة حين شاهد على ضفة البحيرة رجلا عجوزا ذا شعر أبيض طويل.

قال العجوز: «يا بني، إنك تبدو بائسا حزينا! قل لي ماذا تتمنى»؟

أجاب الشاب:«لا شيء سوى أن اعبر المياه إلى اليابسة. إنه ليس لدي زورق ولا أملك ما يعينني على صناعة زورق».

قال الشيخ الجليل: «إركب ظهري لآخذك إلى هناك». وفعلاً، حمله العجوز على ظهره وسبح به إلى اليابسة. ولما وصلا أحس الشاب بأن عليه أَن يرد الجميل، وأنه لم يعد

يشتهي العودة إلى أهله ولا إلى أخيه الذي خذله، ولهذا مضى مع العجوز إلى كوخه ليصطاد له.

وفيما كان يصطاد له يوما على عادته تناءى إلى سمعه من عمق الغابة رنين عذب؛ فتيات يضحكن. فمضى في اتجاه الصوت حتى وصل إلى درب عريض سلكه إلى أن أدرك تسعة رجال كانوا يعدون على ذلك الدرب.

وسرعان ما ضموه إليهم قائلين إنهم كانوا يحتاجون إليه ليكتمل عددهم. وأسرع الرجال العشرة إلى أن أدركوا عشر صبايا فاتنات. كان الليل يصعد السماء فمضوا جميعا ليخيموا على ضفة البحيرة الكبيرة.

أخذت الصبايا اللطيفات يتبادلن الأحاديث الودية مع الشباب إلى أن انتصف الليل ومضى كل فريق لينام تحت عريشة من أغصان الشجر نصبت على عجل.

في الصباح الباكر، استيقظ الشباب، ولدهشتهم اختفت الصبايا، ولم يروا إلا لمعة مجداف بعيدًا حيث تلتقي البحيرة بالسماء عند خط الأفق.

لم يكن هنالك قارب، فيئسوا وكادوا يعودون من حيث أتوا لولا أن الشاب الذي انضم اليهم عثر عند حافة الماء على صدفة صغيرة من بلح البحر دعاهم إلى ركوب متنها.

وللوهلة الأولى ارتابوا فيه وتراجعوا، لكن واحدا منهم غامر ووضع قدميه في الصدفة فحملته. وتبعه الرجال واحدا بعد واحد إلى أن صار العشرة داخل الصدفة التي تحولت إلى قارب واسع مريح أبحر بهم جميعا إلى الضفة المقابلة.

وهناك وجدوا الكوخ الأبيض الكبير حيث تعيش العذارى العشر مع جدتهن الساحرة الشريرة العجوز.

ولما رأتهم الساحرة تناولت حفنة من رماد وذرّتها في وجوههم فسقطوا كالموتى واحدا بعد الآخر تحت أقدامها . وكان الأخ الأصغر في آخر الصف. وكان قد استعار أسلحة الشيخ الجليل الذي عاش معه. ومن حسن حظه أن العجائب التي يصنعها الشيخ أقوى من سحر الساحرة. ولهذا فما كاد يواجهها بدرع السحر ليبعد عنه الرماد المتساقط حتى انهارت قوة الساحرة على الأذى ونهض كل شاب إلى عروسه.

العشية السادسة والعشرون

عندما تنصرف القرية إلى صيد الربيع وينتهي موسم الحكايات يتفطر قلب «سموكي داي»، فكل الحكماء والشيوخ الهنود يحبون صحبة الأطفال.

يقول المعلم العجوز: «أرجو أنكم استمعتم إلى حكايات شعبنا ورددتموها مرارا حتى لا تنسوها أبدا».

ويجيب الأطفال بصوت واحد: « نعم يا جدنا، نعم»!

ويتابع المعلم: « لا يكفي أن نتذكر ونعيد هذه الحكايات، بل إن علينا أن نتأمل تعاليمها ونتبعها، لأن ذلك هو ما أبقى حكايات الزمن القديم حية بين الأجيال. إن هناك الكثير مما نتعلمه من حكاية إنسان كان متواضعا إلى درجة أنه تقمص طفلا صغيرا بائسا من أجل أن يعمل عملا صالحا في الخفاء.

السهام السحرية

ذات زمان أراد رجل أن يسافر، فزودته أمه بأكياس اللحم المقدد وبخفين. أما أبوه فقال: «هذه يا بني أربعة سهام سحرية، إرم واحدا منها وقت الحاجة».

وارتحل الشاب وحيدا فاصطاد في الغابة أياما عدة. لكنه جاع ذات يوم ولم يجد صيدا فرمى واحدا من السهام السحرية في الهواء.

لم تغب الشمس حتى ارتمى أمامه دب سمين مصاب بسهم في خاصرته . واقتطع الصياد لسان الدب لطعامه ثم ضحى بالجسد قربانا لوجه «السر الأعظم».

ومن جديد لم يجد طعاما، فرمى مع الصباح سهما سحريا ثانيا في الهواء. ولم تغب الشمس حتى وجد أيلا كبيرا قد أصابه سهم في قلبه. هكذا أكل لسان الأيل وضحى بجسده. وفي المرة الثالثة أصاب ظبي الموز، ثم أصاب بسهمه الرابع جاموسا.*

بعد أن رمى كل سهامه السحرية، خرج الشاب من الغابة ليجد أمامه قرية مستديرة كبيرة ذات بيوت من جلد. ثم لاحظ، بعيدا عن البيوت، على الطرف الأقصى من القرية، خيمة صغيرة فقيرة يعيش فيها زوجان عجوزان. فأخذ ثيابه وخبأها في شجرة خاوية، ثم لمس شعفة رأسه فأحال نفسه إلى طفل صغير بائس. ومضى إلى الخيمة الفقيرة.

حين رأته المرأة العجوز قادما قالت لعجوزها: «دعنا يا ختياري نتخذ هذا الولد لنا. إنه يبدو طيبا متقد العينين، ونحن هنا نعيش وحدنا».

أجابها العجوز مدمدما : «بماذا تمنين نفسك يا ختيارتي. إننا لا نكاد نقيم أوَد أنفسنا وأنت تتحدثين عن تبني طفل وغد هفتان لايعرف أحد أصله».

كان الصبي قد اقترب فأومأت إليه المرأة أن يدخل الخيمة، وقالت له بلطف : «استرح يا بني». وبرغم نظرات زوجها المكفهرة قدمت له طبقا من الذرة المحمصة، وهو كل ما لديها من طعام.

أكل الصبي وارتاح، ثم قال للمرأة العجوز : يا جدتي، أتمنى أن يصنع لي جدي بعض السهام»!

فقالت العجوز لزوجها: «أتسمع يا ختياري. من صالحك أن تصنع سهاما للصبي».

أجاب الرجل العجوز: « ولماذا أصنع سهاما لطفل غريب رقيع»؟
ومع ذلك فقد صنع له سهمين أو ثلاثة حملها الصبي ومضى للصيد.
بعد قليل عاد ببعض الطيور الصغيرة التي تناولتها المرأة بسعادة فنتفت ريشها وهي تشكره وتمدحه.
وأعدت المرأة حساء من لحم الطير فتناوله العجوز بفرح. أما الوبر الناعم فقد حشته في مخدة صغيرة.
قال الرجل :« أحسنت يا حفيد، مرحى، مرحى»، فقد كانوا فقراء.
ولم يمض وقت طويل حتى قال الصبي لجدته التي تبنته: «يا جدتي، حين ترينني بعيدا على طرف الغابة صيحي: « الدب ، الدب»!
وفعلت ذلك. وعندها رمى الصبي واحدا من سهامه السحرية التي انتزعها من جسد صيده الأول واحتفظ بها. وفي الحال رأى عند قدميه ذلك الدب الذي ارتمى أمامه من قبل والسهم في خاصرته.
وتهلل بيت العجوزين الفقيرين وشاع فيه الفرح.
وبينما كانا يسلخان الدب ويقددان لحمه جلس الصبي وحيدا. وكان في القِدر لسان الدب يطبخه لنفسه.
فجأة وقفت فتاة شابة على الباب. فلما رأته غطت وجهها بثوبها بتواضع جمّ وقالت بصوت خفيض: «جئت لأستعير مدقّ جدتك».
أعطاها المدّق وقدّم لها معه قطعة من اللسان الذي طبخه فانصرفت شاكرة.
ولما استُهلك لحم الدب رمى الصبي سهما ثانيا فقتل أيلا، ثم قتل بالسهمين الثالث والرابع «ظبي الموز» وجاموسا. وكما فعل من قبل فإنه كان ينزع سهمه السحري من جسد الصيد.
ثم سمع الصبي أن أهل القرية في ضيق، وأن نسرا أحمر يحلق في سماء القرية فجر كل يوم، وأن ذلك نذير شؤم وسببٌ في شحّ الصيد وخيبة الصيادين.
ولم يستطع بطل من أبطالهم أن يرمي النسر ولهذا عرض زعيمهم أن يزوج ابنته لمن يقتله.
ما أن سمع الصبي بذلك حتى مضى في صباح اليوم التالي باكرا، وكمن للنسر الأحمر. ثم رماه بسهمه السحري فسقط تحت قدميه في الحال.
انتزع الصبي سهمه من جسد النسر ومضى إلى الكوخ دون أن يكلم أحدا.
وتبعه أهل القرية إلى كوخه الفقير ليشكروه، ثم أحضروا إليه ابنة الزعيم الجميلة

ليزوجوه منها. ولدهشته فقد كانت هي الفتاة التي جاءت لتستعير مدق جدته.
عندها مضى إلى الشجرة الخاوية حيث خبأ ثيابه، وعاد بعدها إلى حفل زواجه شابا وسيما ناعم الملبس.

⁕ ظبي الموز moose: أكبر أنواع الغزلان، من حيوانات أميركا الشمالية.

العشية السابعة والعشرون

في هذه الليلة الأخيرة قيل للأطفال أن يكونوا هادئين أكثر من عادتهم، وأن يصغوا باحترام وخشوع لأن هذه الكلمات – كما قال معلمهم العجوز– أثمن ما سأقوله لكم.
لقد سمعتم أن «السر الأعظم» موجود في كل مكان. إنه في البر والبحر، وفي الحر والقرّ، وفي الحجر والشجر، وفي الشمس والسماء؛ وإنه موجود كذلك فينا. ولا شك في أن رحيل الروح سرّ آخر، ولهذا لا نلفظ اسم من يموت عاليا.
إن الأعاجيب تسكننا وتحيط بنا ، لكننا حين نسمع صوت «الروح» ونسالمه فإننا لا بد أن نفك هذه الأسرار ذات يوم.
بهذه الكلمات استخلص الحكيم العجوز دروسه وعبره فيما كانت الحلقة تصغي بصمت وخشوع.

الزوجة الطيف

ذات زمان، كان هناك شاب يحب الخلوة والتوحد وينأى بعيدا عن المنازل أياما طويلة بصحبة الذئاب والدببة وغيرها من الوحوش.
شوهد مرة تحيط به الغزلان يطعمها ويعتني بها. وحين اكتشف الغزلان حضور الغرباء شخروا خوفا واختفوا.
هناك من قال إنه كان يحكي لغة الحيوان. فكل الطيور وكل كائنات الجو الخفية الروحية كانت تجيب نداءه. أما الفراشات فكانت تأتيه طوعا وتحط على جسده.
ذات يوم، فيما كان راقدا على المرج بين الزهور البرية، مغطى بفراشات من كل الألوان كأنها على جسده عباءة بديعة، ظهرت له صبية حسناء.
وجفل الشاب لمرآها، فقد كان يعرف وجهها من قبل، ولطالما شاهدها. إنها ابنة الزعيم، أجمل فتيات القرية. وكانت قد ماتت قبل عشرة أيام.
كانت الفتاة قد أحبت هذا الشاب سرا فلم يخطر ذلك على باله. كان مأخوذا بالمخلوقات

البرية مديرا ظهره للإنسان وعالم الإنسان.

ولكن، ها هي تقف أمامه صامتة غضيضة الطرف، وها هو ينظر إلى وجهها الريق وقدها البديع ، وتستيقظ في قلبه مشاعر الحب التي لم يعرفها من قبل.

قال الشاب مناجيا نفسه بحزن دون أن يجرؤ على مخاطبة الفتاة: «لكنها الآن روح»!

كانت تقرأ خواطره فابتسمت له ببشاشة وهي تتطلع إلى عباءته الغريبة البديعة.

مع الغروب طارت الفراشات واختفى طيف الفتاة.

بعد ظهور الطيف طال غياب الشاب عن أهله، ولم يعلم أحد أن روح الفتاة قد جاءه إلى أعماق الغابة.

كان الشاب قد بنى لها كوخا من عيدان الصنوبر، فكانت تجيء إليه تطبخ له لحم الصيد وترتق له جواربه وتقعد بجواره حول النار.

لكن الشاب لم يكن سعيدا بهذه الحال، فرجاها أن تمضي معه إلى القرية، ذلك لأن أمه وأهله لا يطيقون غيابه الدائم. وقال لها مستعطفا: «آه يا زوجتي الروح، ألا ترجعين معي إلى أهلي فنبني لنا بيتا في جوارهم»؟

قالت بحصافة: هذا وارد، إذا راعيت شروطي بحذافيرها.

أولا، يجب أن ننصب خيمتنا على منأى من خيام الناس غير بعيد.

ثانيا، عليك أن تصبر على غيابي وغرابة سلوكي لأنني لا أستقبل أحدا ولا أواجه أحدا إلا في الليل.

ثالثا، يجب أن لا ترفع صوتك في خيمتنا، وأن لا تتحدث أبدا إلى طفل حديثا فظا بحضوري.

قال الزوج: سأراعي ذلك كله مخلصا.

وعاد الشاب إلى قريته، بعد غياب طويل، وبصحبته زوجة. ونصبا خيمتهما على منأى من القرية غير بعيد.

وصار الناس يشاهدون عن بعد صورة فتاة شابة منعمة في حركة حول الخيمة البيضاء النائية. ولكن ما أن يقترب أحد من أهله لتهنئته والترحيب به حتى كانت تحمل فأسها وتمضي إلى الغابة كأنها تريد أن تحتطب، أو تحمل دلوها وتمضي إلى الماء.

أما في الليل فكانوا يزورون الزوجين الشابين ويجدونها في البيت. لم تتحدث إلى أحد منهم لكنها كانت تبتسم لهم ببشاشة محببة. كان زوجها يقول أن زوجته من كائنات أخرى تتصرف بهذه الطريقة الغريبة. ومع الزمن اعتاد الناس، بل لم يعودوا يتساءلون لماذا لا يجدونها في خيمتها نهارا.

وعاش الزوجان سعيدين، وأنجبا صبيا ثم بنتا.
وذات مساء عاد الوالد من صيده جائعا مرهقا. كان الطفلان يبكيان عاليا. وللمرة الأولى نسي وعده وتحدث بغضب إلى الطفل.
وحالها انطفأت النار، وعم الظلام.
ولما أشعل النار من جديد كان وحيدا.
لم يُجد البحث عن الزوجة والطفلين.
لم تنفع الدموع.
لقد اختفوا إلى الأبد.

ترجمة وتقديم : منير العكش
واشنطن

ملاحظات :

* هذه الحكايات الشعبية، وعددها سبع وعشرون حكاية، جُمعت في أول القرن من قبل طبيب وأكاديمي هندي يدعى «أوهي ييسا» (رسميا: شارلس ايستمن) بالتعاون مع زوجته إيلين. ونشرت عام ١٩٠٩ في كتاب بعنوان Wigwam Evening عن دار Little, Brown and Company، ثم أعيد نشرها في طبعات مختلفة. وقد اعتمدت في نقلها على الطبعة الأولى.

* حافظت على خطاب العقلاء للحيوانات أينما ورد ذلك، وكذلك فعلت عند تعامل الحكاية مع أعضاء الجسد معاملة الكائن العاقل كما هو الحال في علاقة البطل بوجهه في قصة العشية التاسعة. لقد أردت الأمانة مع هذا النص لأن العنصر الأدبي ليس إلا وجها واحدا من وجوه هذه الجوهرة الأنثروبولوجية.

* اضطررت أحيانا قليلة جدا إلى إضافة كلمات لا يُفهم السياق العربي بدونها، وقد وضعتها بين معقوفين.

* حافظت على الكلمات الهندية الواردة في النص الأصلي.

* وضعت في آخر كل حكاية تعريفا سريعا بالحيوانات التي ليس لها تصور في الذاكرة العربية، ففي أميركا حيوانات ووحوش نادرة تتميز بها وحدها.

هل تنفع الذكرى ؟

حين يرحل أحدنا، فجأةً، في مغيبه الأخير، تهبطُ في مثل الفُجاءة أيضاً، ستارةٌ عجيبة، تفصل الشخص عن النص، وتميل بالميزان لصالح النص، كأن غياب الشاعر مستلزمٌ لحضور النص، نصِّه هو.

لكنّ هذا الحضور المباغت للنصّ، لن يظل مباغتاً. أي أننا سوف نجلس، ذات يوم، جلسةً مريحة، على أريكة مريحة، نقلّب النص بأصابعَ مرهفة، وعينين مدققتين، ودمٍ بارد: لقد مات السلطان، وبقي حماره!

هل يصحّ الأمر على عبد الوهاب البياتي كذلك؟

أزعمُ أن الأمر يصحّ على عبد الوهاب أيضاً، لكن بعد زمن يطول نسبياً، إذ كان حضور الشخص، في حالة البياتي، أوضح بكثير من حضور النصّ. الناس، إذاً، كانوا يتناقلون بضاعة البياتي، أقوالاً وشتائم، ولا يتناقلون أشعاره. إنه مالئ الدنيا بأخباره وأخبار سواه، شاغلُ الناس بمثالب الآخر. ويندر، ندرة الكبريت الأحمر، أن تُروى عنه أحاديث وأقوال في صميم الثقافة والفن الشعري. بدأت علاقتي مع عبد الوهاب منذ نصف قرن، في العام ١٩٥١ تحديداً، واستمرَّت حيّةً، وكنتُ ممّن سُعدوا بالنجاة من مَقْرَمة البياتي، فلم يذكرني، علانيةً، بسوء.. لكني، مع هذا كله، لم أسمع منه، كلمة واحدة في الثقافة. ولقد حرصت على الإستفسار من الشبّان الذين يلتقونه، عمّا انتفعوا به، بعد طول مجلس معه، وتواتر لقاء، وكانوا يهزون رؤوسهم، كأنهم يحثّونها على تذكُّرٍ، واستعادة، ثم يجيبونني بأنهم لم يسمعوه يتحدث إلا بأخبار الآخرين ومثالبهم (إن كانت ثمت مثالب)، وإلاّ بأخباره وكلُّها رائعٌ يقيناً.

هكذا، سوف تطوى صفحة مجالس السَّمر، بعد أن انفضّ السامرُ، وسكن البياتي تربةً موحشة، غير بعيد عن محيي الدين بن عربي:

«الشيخ، أو الشيخ محيي الدين، في النطق اليومي للناس، وعلى لوحات الحافلات، المتجهة، صعداً، من «الميدان» الدمشقي، إلى هذا السفح الداني من قاسيون، حيث الحيّ الشعبي، والسوق الطويل المتعرج بين المنازل ودكاكين الحرفيين وباعة الزهر والقماش وتَمْر المدينة المنورة... الحي الذي يحمل اسم الشاعر منذ أكثر من سبعة قرون، ويضم رفاته، ويحتفظ له، بالنبضة الناصعة للوليّ أو القديس، ويحفظه، كما يحفظ القلب، بين الستائر الخضر والبخور النافذ، والغلائل البيض للصبايا المتعبدات جوار الضريح... صبايا الحيّ، اللواتي سوف ينقلن إلى أبنائهن وبناتهن، مثل ما فعلت الأمهات طوال هذه القرون السبعة – قداسة الشيخ، وبهاءه، وبيتاً له، أو قولاً: القدرة للبشر لا للحجر. مثلاً» ... (من «أفكار بصوت هادئ»).

قيل لي يوم رافقنا البياتي، ظهيرة الرابعِ من آب، إلى مثواه عند سفح قاسيون، إن عبد الوهاب ألمح إلى رغبته في أن يُدفن جوار محيي الدين بن عربي، وأعتقدُ أنه كان يتمنى أن يدفن داخل المسجد، حيث ضريح الشيخ، لا في

تلك التربة الموحشة، شديدة الانحدار، التي لا يجاور فيها البياتي إلا مصابيح دمشق ليلاً، وإلاّ مهرِّبون رأوا في مهابتها مأمناً.

لقد غالى في طِماحٍ غير مبرَّر، وكان خيراً له أن يرقد غير بعيد عن محمد مهدي الجواهري ومصطفى جمال الدين وهادي العلوي، عند السيدة زينب، حيث المساءُ مهرجانٌ للأسى والتأسِّي، مهرجانٌ عراقيّ.

إذاً ... أراد البياتي أن يتدبَّر، ويدبِّر، كُلَّ شيء، بدايةً من أمور معاشه، وانتهاءً بمثواه.

كان يقول مثلاً: لديّ الآن ما يكفيني للعيش، مرفَّهاً، خمسين عاماً قادمة...

والحقُّ أنه فعل كلَّ شيء، وبذل كل ما يُبذَل، وما لا يُبذَل، حتى ماء الجبين، بغية بلوغ هذا.

أكان بحاجة إلى هذا كله؟

في العامين الأخيرين، بلغ البياتي، بغتةً، أرذل العمر: كَلَّ بَصَرُه، وانحنتْ قامته، ووهنت خُطاه؛ لم يعد قادراً على القراءة، وتمييز أرقام الهاتف، وتجاوز الكأس الثانية، ومغالبة اللعثمة. أدركَهُ الهرَمُ...

لسانُهُ، فقط، ظلَّ بتّاراً صارماً. (نتذكر حسان بن ثابت!).

جاء عبد الوهاب البياتي، مباشرةً، بعد الإنطلاقة البدئية لحركة القصيدة الحرّة. كان ديوانه «ملائكة وشياطين» بعيداً، البعدَ كله، عن المبادئ العامة لتلك الانطلاقة. أما «أباريق مهشمة» الصادر أواسط الخمسينات، فقد كان بطبيعة الحال، متأخراً عن الإنطلاقة كثيراً؛ متأخراً قرابة جيل.

أخْطأ البياتيّ، الريادةَ ، إذاً.

وهكذا تعيَّن عليه، أن يبذل جهوداً خارقة، ويخوض المعارك، ليجد له مكاناً ومكانةً في بانثيون الخارطة الغنية المعقدة للشعر العراقي، لكنه يصطدم بالجدار تلو الآخر، ويتعثر بهذه العقبة أو تلك، فلا يجد بُدّاً من البحث عن متنَفَّس، وعن فضاء لطاقة لم تعد تطيق البقاء رهينةَ احتكامات صعبة في المشهد الشعري العراقي. وهكذا أيضاً بدأت رِحلته العربيةِ التي سَيُتَوَّجُ فيها، بيد إحسان عباس، رائداً للشعر الحديث.

|

عبد الوهاب البياتي لم يكن شاعراً، بعد «ملائكة وشياطين»، إلاّ نادراً. كان معلِّقاً، ومُلفِّقاً (عشرون قصيدة من برلين)، على شؤون عامّة غامضة، وعلى شؤون خاصة (ثارات وخصومات) لم تكن لتعني عند الآخرين شيئاً: «عيون الكلاب الميتة» ..الخ.

|

أكان مناضلاً ؟ أكان معارضاً؟

أقتطفُ من بيان وكالة الأنباء العراقية، كما أوردته صحيفة «الحياة» بتاريخ السبت ٧ آب ١٩٩٩، الآتي:

«عمل في وزارة الثقافة والاعلام منذ عام ١٩٧٠ (؟*) بدرجة مستشار ، وحظي بتكريم السيد الرئيس صدام حسين بتعيينه مديراً للمركز الثقافي العراقي في مدريد منذ عام ١٩٨٠ حتى بلوغه السن القانونية عام ١٩٩٠».

في ذلك العام بالذات، ١٩٨٠، وكانت الحرب العراقية – الايرانية، السخيفة، بدأت ، سئل عبد الوهاب البياتي، عنا، نحن الشعراء المعارضين، المنفيين، فقال ما معناه : «هؤلاء لا يستحقون المناقشة. يجب تقديمهم إلى المحاكم العسكرية، والحكم عليهم بالاعدام، لأنهم هاربون من الجندية ..».

لكن عبد الوهاب البياتي ، نفسه، سوف يذهب إلى طهران وشيراز واصفهان ومشهد، ضيفاً على الجمهورية الاسلامية، مدعياً الورع والتقوى، في العام ١٩٩٩.

دأبَ البياتي، في المقابلات الصحافية ولقاءات الفضائيات، على إنكار علاقته باليسار المنظَّم (الحزب الشيوعي العراقي تحديداً)، وهو الذي اعتاش ، حتى اللحظة الأخيرة، على بيع هذه العلاقة، ابتداءً من التجائه إلى عبد الناصر، ثم إلى صدام حسين، فالملك حسين، وأخيراً إلى الرئيس حافظ الأسد الذي أكرم وفادته بحقّ.

في آواخر السبعينات، زار صدام حسين (وكان لا يزال السيد النائب) وزارة الإعلام. قال له البياتي : «نحن ، البعثيين الأوائل، جئنا قبلكم، وإننا لَمُهملون». سأله صدام حسين: «ماذا تريد؟». ربما تصور أن الشاعر الكبير سيحدثه عن أمر عامّ هامّ. لكن البياتي قال : «أريد أن اذهب إلى اسبانيا ...». ومثل ما قال سمير عطا الله، أوكَلُوه بيع الطوابع والورق.

|

قلتُ : «دأبَ البياتي على إنكار علاقته باليسار المنظم (الحزب الشيوعي العراقي تحديداً).

اليوم، وبكل بساطة، أُبيِّنُ أنني كنت أحترمُ البياتي، أمام الناس، حدَّ الصمت عما أَنكَرَهُ، وما كنت راغباً في أن أجادله. لكني أجد لزاماً عليّ الآن أن أقول ما لم أقُلْه من قبلُ:

أُعلنُ، أنني كنت وإيّاه، في خلية شيوعية واحدة، خلية مثقفين مختصة، وأننا كنا نجتمع في بيت الشاعر محمد صالح بحر العلوم (أبي ناظم) بالكاظمية، مع أن البياتي كان مدمن التغيب عن الاجتماعات.

ليتعهّد اللهُ، الرجلين، أبا ناظم، وأبا عليّ، بشآبيب رحمته. أمّا أنا، فسوف أظل أتحمّل، نيابة عنهما، عبءَ الراية الحمراء...

|

إذاً ...

كيف صار البياتي شاعراً «كبيراً» ؟

كيف أوصلَ ، هو، الناسَ، إلى الإقتناع به؟

أعتقد أنه قام بعملية مركّبة، هي ممارسة السياسة فعلاً، عن طريق نفي السياسة قولاً.

أنت، على سبيل المثال، أميركيُّ الهوى، أو فرنسيُّه، أنت سوريٌّ قوميّ، أو بعثيّ عفلقيّ...

لكنك تعلن طُهرانية الشعر مما هو سياسيّ، بينما أنت محتفظٌ بكل العلائق والمصالح والأوهام التي وهبتك الصفة الأولى.

هكذا، تلغي، بكل بساطة ، سواكَ؛ لتظلَّ أنت، الحرّ العجيبَ، والطائر الغريب...

المغاربةُ، شبّانُهم بالذات، ما زالوا يعتبرون البياتي شاعراً شيوعياً. وكذلك أهل تونس، وطلبةُ جامعاتها... هم يعتبرونه، وهو يبيعهم ، كلَّ يومٍ، بالثمن البخس.

|

أعتقدُ أن درس عبد الوهاب البياتي، كافٍ، حدّ الإحتراق، لإثبات أننا لسنا أمةً شاعرة؛ بإطلاق.

تُرى ... هل تنفع الذكرى؟

سعدي يوسف
عمان
١٩٩٩/٨/٨

* أظنه ١٩٧٢ حين عاد عبد الوهاب إلى العراق من مصر.

سطوع الغياب:
أو : الشِّعر مُحرّراً .. بالموت !

كثير ممن تنافسوا على إقصائه عن الشعر .. يتنافسون الآن على صداقته، وفيما كانت المعاول تبني لعبد الوهاب بيته الأخير، كانت الأيدي تتشابك لاستعادته .. حتى تمزق الكفن، وانخلعت الذراعان من الكتفين.

بيننا .. أكثر من عقدين .. وأكثر من عشرين ديوان شعر، وبيننا أنصاف أصدقاء وأرباع أعداء.. لهذا فالموت مشوب هذه المرة بغبار الأحياء، والبياتي عسير على الدفن لأنه بفائض شغفه للحياة.. استنبت على ظهره سناماً من الشعر الذي قد يسامره في تلك الوحشة..!

أعرف بأنني سأتورط بما احترزت منه، كما يفعل الأحياء عادة عندما يزجون أنفسهم في موت الآخرين، ليتفرجوا، ويتحسسوا أجسادهم للتأكد من أنها لا تزال على سطح الأرض، لا في باطنها.

التقيته.. للمرة الأولى في مكتبة تشبه كوخاً في طولكرم، ولثغت بقراءةٍ أولى لأباريقه.. وبعدها بعشرين عاماً التقاني هو .. في مكتبة بشارع الرشيد في بغداد، ظهيرة عراقية تتّردد فيها أصداء من مقاطع ليلية، و«الفاختة» تنقر السماء بذلك الأنين الأسطوري الذي شحن الهواء منذ بابل.

ولَوْلاه .. لماَ مكثت ذلك القوس الأبهى من العمر في بغداد، كنت مبعداً من الكويت ومارأ باتجاه بيروت، فاستضافني، ومكثت.

أما هو .. فكيان صلب، يزداد تماسكاً كلما شدته جاذبية ما للإنحناء، حتى عدوانيته المطوّبة باسمه لم تكن سوى دفاع استدراكي. كان غزير الثقة بالنفس، وأحيانا تفيض تلك الثقة فتقضم ما يتاخم ظلها، أما رهانه فلم يتجاوز ذلك الفرس الشموس، الذي حاول امتطاءه حتى القيامة: الشعر.

طفولة موزّعة بالتساوي بين ضريح وليّ ومنزل أقنان استبقه إلى افتضاحه السيّاب، توأمه اللدود، الذي مات قبله بأربعة عقود، فأنابه عنه، وافترقا كما يحدث عادة للأنهار وهي تجترح مجرياتها.

ومنذ بواكيره الواثقة، لكن المحاصرة بمناخ ثقافة إتباعية، أفرز البياتي حول ذاته محارة، غالبا ما تحولت إلى فخ لمن حاولوا الإقتراب منه، فكل اقتراب هو شروع في الصيد.

لهذا .. مرات لا تحصى سمعته يعيد أبيات عمرو :

[كلهم يمشي رويد

كلهم يطلب صيد

غير عمرو بن عُبَيْد..]

ومرة قلت له: يا عبد الوهاب بن عُبيد، لماذا جعلت الفَقْر مطلباً؟ وبشرت بإدامة الحرمان فردوسا مضاداً؟ ألم تقل في صباك الشعري .. وشيخوخة فقرك:

«أخاف عليك يا فقري

أخاف عليك أن تسرق ..

أخاف وأنت لا تدري»

ما من أحد تشبث بفقره ككنز مثله، لهذا كان وحشياً في تبديد ما يحصل عليه من المال.. حتى جائزته التي جاءت في آخر عقود العمر تقاسمها مع أصدقاء وشعراء من بلاده.

البياتي .. رنين قد لا يهدأ في ذاكرة معاصريه، أما الورثة فلا بد أنهم سيعثرون في الصندوق على أوراق من سيرة غير مدونة، فالشفاهية قدر انتسابها إلى النقد والمساجلة هي «بيّاتيّة» بامتياز في أوج عصر التدوين.

ثلاثة وسبعون عاماً من التجوال ... فالمدن مجرد ممرات نحو المدينة المستحيلة، وكذلك النساء، نيسابور وعائشة .. تزاوج الزمان والمكان، الذي ولد من رحيقه ذلك الشوق الغامض، صوفي في إهاب وثني، ونبيّ سطا على عكاز ساحر...!

تلك هي إشكالية البياتي الذي يتعذر اختزاله، فهو اشتباك دائم بينه وبين شروطه الأرضية، حتى شرطه السماوي لم يسلم من المحاورة، فالتمس إلى ذلك سبيلاً أسطوريا، واستدعى من باطن التاريخ رموزاً لعلها تعينه على حمولة ناء بها.

إن ما يسمى بالنزعة الهجائية عند البياتي هو في حقيقته صراخ يشي باحتقان لم يعثر على متنفس غير شعري، يحقق التوازن لحياة تغلب أحد جناحيها على الآخر وتغذى منه حتى استلّ معظم ريشه.

فالبياتي أبٌ وزوج وعازب، ربّ عائلة وطليق، كينونة بريّة تتفلت من كل الأُطر فلم يمكث طويلاً في ذلك الإطار (الشيوعي) الذي وجد نفسه فيه (نقديا). ولم يمكث طويلاً في الوطن الرومانسي الذي شيده في المنفى. أما المنفى.. فهو حرفةٌ أيضاً، إضافة إلى كونه وطناً بديلاً.

ويخطئ من يتبع غواية المنفى البياتي حتى النهاية. منفاه غير جغرافي، وأحياناً ميتافيزيقي، فهو لا يطيق البقاء في مدينة. أما لماذا قضى معظم أيامه على مقاعد المقاهي؟ فذلك هو سؤال المارة بالحياة والشعر، وبه. إنه في المقهى يكون في اللامكان، لهذا عشق الفنادق أيضاً، فهي اللابيوت، وكأن جاذباً كوزموبوليتياً طالما شده إلى ذلك اللامكان. حتى الزمان ضاق به، فسعى بالذاكرة والحلم نحو أزمنة بائدة بمقياس المؤرخ وطازجة كما لو أنها انبثقت للتو بمقياس شاعر.

ذات غروب عباسي، ذهبت بصحبته لزيارة الحلاج في (علاوي الحلة)، وكان الدليل «كراجات» ومحلات خردة، وباعة متجولون. أما الزقاق الذي يفضي إلى العتمة البيضاء فقد كان مختلجا بظلال صبيةٍ لا يعرفون من الذي يرقد بجوارهم.

القفل صدئ .. وحارس الحلاج في مثل عمره .. والسقف يدلف .. أما الضريح فمهجور لأن أبا منصور حُرق وانبث رماده في سماء لم تكف منذ تلك الليلة عن النحيب. استذكرنا معاً طائر «الزُّبزب» ذريعة

السلطة الزمنية الغاشمة للإجهاز على «الحلاّجين».. حلاجي الصوفية والسياسة .. والأزمنة الواطئة. لم نجد القطن منفوشاً على سطح الضريح، أما الخرقة والطبل فهما جناحا قبر يتهيأ للتحليق.

ها أنذا أنزلق نحو ما احترزت منه، فأحشو نفسي مع عبد الوهاب في الحل والترحال.. لكنه يرحل وحده .. بلا حقائب أو معطف كحليّ طالما طواه على ذراعه وهو يعبر سنوات العمر .. من شتاء إلى آخر.

وطنه منفاه ومنفاه اللغة، تلك هي المفارقة الأكثر سطوعاً في شعره وحياته معاً، حيث لم يكن للتخارج بين الدائرتين أن يفضي لغير خاتمة محتمة. لقد وزع لحمه قبل الصمت الأخير في مناقير كثيرة. وأحيانا لقي ما لقيه (باوند) من طعنات أصدقائه الصغار أيام باريس السوداء كما يروي شاهد تلك الظهيرة السوداء (همنجوي).

ليس انتصافاً استباقياً لعبد الوهاب هذا التجوال على تخوم موته، فهو كان ينتزع نفسه من الموت بكل كلمة كتبها، وبالرغم من دُنيويته الصاخبة، وشبقه الشديد للعيش، إلا أنه كان مسكوناً بهاجس الموت لكنه بعكس (السّياب) جاهد لإخفاء هذا الهاجس من خلال التبشير بقوة الحياة وسطوع الشمس حتى في ليل المقابر.

وأغرب ما في تلك السيرة التي شحنتها روح بروميثوس، هو تصديق الشعر كما لو كان بديلاً للحياة برمتها. والبياتي نادَمَ بالفعل وفي عز النهار ضيوف قصائده، من صوفيين وشعراء موتى، وأولياء. لهذا أوشك أن يكون الشاعر العربي الوحيد المتفرغ لمهنته تماماً، فهو عاطل عن كل ما ليس له علاقة بالشعر. حتى شغفه السجالي، وعدوانيته الرشيقة، كانت تلبية لاستكمال القوس الناقص من دائرة القصيدة. هكذا نأت به حرْفة الشعر عن شروط الواقع، اقتصادياً كان أم صحياً. فهو عازف بقوة عن مراجعة الطبيب، يعالج نوبة الرِبو بمزيد من التدخين، ويقاوم غثيان الأحشاء بكأس مضاعفة.

من لا يعرفه عن قرب، يغريه انتحاره البطيء بتحويله إلى أمثولة في حكاية تدمير الذات، لكنه لا يفعل ما فعل بجسده امتثالاً لشهوة الموت الهاجعة، بل تعبيراً عن مزيد من الولع بالبقاء، وتلك أيضاً واحدة من المفارقات «البياتية» بامتياز.

وأحياناً أتساءل عن إناث الشاعر، انطلاقاً من ذلك الحفيف شبه الاسطوري لهن في قصائده: عائشة .. ولارا .. وأميرات آسيا اللواتي ما إن تلوح خصلات من شعرهن حتى يختفين .. وملكات العالم القديم، ومعشوقات الشعراء من رماد ديك الجن إلى نوارس الأندلس ... أين حفيداتهن يا عبد الوهاب في نهارك الطويل وليلك الأقصر؟

أليس مثيراً أن يكون شاعر كعبد الوهاب بتجواله واحترافه العصيان على ناموس العائلة بعيداً كل هذا البعد عن نساء عصره؟

ما من قصة حب في حياته استوقفت معاصريه، وما من امرأة أقامت زمناً على مقعد مجاور في مقهاه. لكأن الأنوثة كالتاريخ والمعابد والثورات مجرد مفهوم يراوح على تخوم المطلق. فالثورات غالباً ما لا تكون مسماة، وكذلك السلاطين، والخصيان، والكتل البشرية الصماء التي تروح وتغدو في ذاكرة مفعمة بالشقاء.

هكذا تغيب «التاريخانية» لصالح الميتافيزيك، حتى حين يكون بطل القصيدة من لحم التاريخ وعظام الجغرافيا.

فما الحكاية ؟

لعلها شغف «بياتي» مبكر بالعالمية، أو الإنسانوية المطرزة بمعجم يستبعد المحلي، ويهمشه لصالح المطلق، وهذا بالطبع قد يثير التباساً نقدياً، ينبغي الإحتراز من التوغل به، لأن البياتي غالباً ما صنفه النقد السايكولوجي مع تلك السلالة الشعرية الحالمة باعتراف كوني، سواء كان ممهوراً بنوبل أو مبثوثاً على امتداد اللغات من خلال الترجمة والأطروحات الإكاديمية!

إن عبد الوهاب المقروء أكاديمياً حتى القتل بحاجة إلى استقراء اليوم وليس إلى مجرد قراءة، فالمسكوت عنه في غابته أكثر من المنطوق به، وذلك لأسباب في مقدمتها، ما ساد من احتراز النقاد واتقائهم الشاعر الذي لا يرضى بأقل من التكريس .. والممالأة!

أأقول أنها «باترياركية» شعرية ساهم النقاد أنفسهم بتغذيتها منذ البواكير؟ أأقول أيضاً إن النقد الايديولوجي وتنابذ انتلجنيسا الخمسينات العربية قد أدى إلى ذلك الركام الذي يحتاج إلى إعادة فرز وتصنيف في زمن أقل اشتباكاً؟

ربما، فالبياتي حوصر لوقت ليس بالقصير بين أقواس، ماركسي لائذ بالقلعة السوفيتية.. في ربيع موسكو .. هذا ما أوحت به كتابات ليبرالية تعاني من بارانويا كلما تعلق الأمر بأدلجة الثقافة. لكن البياتي لم يكن إلاّ «بياتياً»، استحم في الكثير من البحار، وجفف نفسه على الشاطئ ليعود إلى موقعه الذاتي الحصين. إنه أحياناً طاقة من العصيان تبحث عن مجال حيوي لإعلانها. أحياناً يكون هذا المجال القصيدة، وأحياناً يكون سجالاً في مقهى، وأخيراً هو الحياة ذاتها وقد استحالت إلى لحظة شبه مغلقة، بحيث يبدو الزمن ببعديه، الماضي والمستقبل، مجرد أصداء لعزف «أوكارديون» تتناوبه خاصرتا الشاعر وهو يتمحور حول ذاته.

قراءة البياتي بحاجة إلى عيون أكثر اتساعاً وذاكرة نقدية أكثر تحرراً من هذه الذاكرة المفعمة بثقافة الإشاعة (الشفاهية)، فثمرة الصبير الشائكة، أو «القنفذ» الذي يطلق قشعريرته جعبة من سهام لحظة الدفاع يتحول إلى النقيض في عزلته الليلية. وبالمناسبة فإن البياتي غالباً ما يلوذ بالتضليل البريء لكي يوحي لجلسائه بأنه شديد الاصغاء لما يقولون. يردد .. نعم .. نعم .. إلى ما لا نهاية وسط سحابات الدخان، وتتحول ساقاه إلى ما يشبه مصدات الصواعق وهي تمتص توتره وترتعش أو تتحرش بسيقان الطاولة. إنه هنا .. وهناك .. وشيئا فشيئاً يصبح هناك (تماماً). أما الندامى فهم (خليلّي) في شعر الأسلاف، مجرد مُخاطب رمزي أو معونة لتزجية الوقت.

بالطبع ثمة مفاتيح ماسية وليس ذهبية فقط يمكن أن تُدار في أقفال البياتي، فيعود على الفور، ويتنبه، ويصغي بالفعل .. لا بافتعال الإصغاء.

لكن من يملك مثل تلك المفاتيح؟

– هل هو الشاعر الشاب الخدوم المنجذب نحو محور الشعر لكي ينال اعترافاً، ويسترضي نرجسية جريحة في ثقافة تُؤْثر الشهرة على كل ما عداها؟

– هل هو الناقد الباحث عن طرق مأمونة، ومطروقة بحيث يطوي في كتابه بوليصة تأمين نقدية مصدرها المكتوب عنه، بكل ما امتلك من تكريس وشرعية؟

– هل هو الشاعر الحداثوي الذي خرج من كم معطف البياتي وعاد لينقر أنفه كي يجرب منقاره الطري؟

اسئلة قد لا تنتهي. لنجرب إذن واحداً من تلك المفاتيح لعل صرير أحد أبوابه ينبئ عن استجابته للضيف.

البياتي أحد جذور قصيدة التفعيلة، وحتى لو استبقته نازك أو السياب فهو الذي لم يتوقف عند بعثرة العمود الشعري، بل الذي خرج بالقصيدة من مناخات الرومانسية الآفلة، لهذا وجد فيه الناقد الرائد د. احسان عباس نموذجاً لرهانه على تحديث الحساسية الشعرية، وكانت الصورة لدى عبد الوهاب هي البديل الأسمى – شعرياً – لضروب التشبيه الكلاسيكية، لكأنه محا المسافة بين الأضداد، فبدت متزاوجة على نحو فريد كما في قصيدته (السوق القديم) وان كان مأخذ مجايليه عليه أنه أسرف في استخدام (الواوات) التي لعبت دور المرتكز الإيقاعي (الخارجي) في البحر (الكامل) الذي ساد في بواكير الشاعر، مما دفع حسين مردان وهو من الشعراء العراقيين المجايلين للبياتي والمعروف بنزعته الساخرة إلى القول: «لولا تلك الواوات اللعينة لما كتب البياتي شعراً».

وبالطبع يصعب قبول هذا الحكم بجدية، لأن البياتي يملك الكثير غير تلك الواوات (اللعينة)!

وفي تلك الفترة أيضاً أوشك البياتي على تأطير نقدي في مساحة ضيقة كانت الواقعية – ذات الضفاف المتقاربة – قد اقترحتها مُناخاً للشعر الأَمْيَل إلى التاريخ، بل المشحون بهذا التاريخ في بعده الحَدَثيّ. وتبرز مقالة الشاعر (أُنسي الحاج) وهي بعنوان واقعية المرض والانفعال نموذجاً لذلك التأطير.

لكن هل استجاب البياتي لذلك الإختزال الشعري أم اندفع خارج الإطار المُحكم؟ سؤال تتولى الإجابة عنه أعماله الشعرية الغزيرة، التي تحولت بسبب هذه الغزارة إلى مصدّ جديد أمام المتابعة.

مفتاح آخر يمكن أن يُدار في أقفال البياتي هو نشأته، وتلك الإضاءات التي قدمها لطفولته في كتابه (تجربتي الشعرية) وكتابات لاحقة ذات علاقة بالسيرة الذاتية. إنه عبر هجرات متلاحقة، وأحياناً متعاكسة، كان يبني عتبات ثم يغادرها قبل أن يستكمل البيوت، ولو قُرِئَ ما قاله البياتي عن نفسه تحت مجْهر سايكولوجي لقدم للباحث قرائن جادة، ومُجْدية لفهمه من الداخل. إنه كائن بَريّ، لا يطيق منظومة العائلة أو الجماعة أو حتى الحزب والنقابة؛ مقعده في المقهى هو محور النهار والليل وله ولع بالحواريّين، شأن كل أنداده ممن اجترحوا طريقاً في الغابة.

ولعل تشرده الارادي خارج البيت – أي بيت – جعل مكنوناته وباطنه أقرب إلى التمظهر، وبالتالي أقرب إلى الشفافية، فهو عبر تزجية قسريه للوقت يتحدث طويلاً، وقلما يقاطعه ندماؤه، وإن فعلوا فمن أجل التكريس، وتوكيد المقول حتى لو لم يطلب ذلك. لهذا كان البياتي (الإنسان) قد حجب البياتي الشاعر، بل بنى حوله أسواراً، وبرحيله – وتلك حالة نادرة – ستعاد قراءته محررة من تلك الضغوط ومن احترازات نقدية لاذ بها نقد اتسم بالتّطامن، وايثار السلامة!

وعلى سبيل الإستذكار الشخصي، فإن عبد الوهاب – كما عرفته – كان ينعم بأصدقاء كثر، لكنه في لحظة واحدة يبدو وحيداً مستوحشاً، فيبدأ بعزفه المنفرد.

سنوات «عمان» التي أعقبت حرب الخليج الثانية شهدت آخر عُقود البياتي، كان يقضي الساعات الطوال في (غاليري الفينيق)، وقلما يجازف بتغيير المكان، وأحياناً كنت اسأله:

– أهو الكسل أم الألفة مع الأمكنة؟

فيجيب بعبارات تذكرني بما قاله والت ويتمان الذي كان يجوب العالم وهو على سريره أو كرسيه الهزاز!

من مقهى البرازيلية في بغداد .. الى مقاهي «ريش» و«لاباس» و«اكسلسيور» القاهرية، مروراً بمقاهي دمشق وبيروت.. حتى الفينيق بعمان، ترك البياتي ظلالاً على المقاعد وربما على الجدران. ثلاثة مشاهد عصية على النسيان كلما طرق البياتي الذاكرة بقبضته القوية وساعده الممتلئ المتماسك.

أولها هو آخرها في مقهى «اكسلسيور» وفي أواخر شتاء قاهري دافئ. ما إن جلسنا حتى غفا. وكان قد بدأ يرتخي في الأشهر الأخيرة. وفي الشارع الذي تغير كثيراً خلال ثلاثة عقود، وتداعت بناياته العالية ذات الطراز الفرنسي، قلت له: يا عبد الوهاب بن عُبَيْد.. أما زلت لا تطلب صيداً؟ ضحك وقرأ الأبيات ذاتها التي طالما رددها في عدة عواصم:

[كُلّهم يطلب صيد

كلهم يمشي رويد ..

غير عمرو بن عُبَيْد]

وفي شتاءات عمان الباردة، وعلى الأرصفة العارية الموحشة، كنا نقطع الشارع ببطء وحرية كما تفعل القطط في أيام الآحاد الأوروبية باتجاه (السيفوي) الذي يفتح أبوابه طوال الليل.

نصر الزعبي، الموسيقي الأردني، كان يتقدمنا وهو يتأبط العود المحشو في بيته الجلدي ... ويوسف حسن الذي كان يجرب صوته الإذاعي بنا ... وجميل عواد بقامته المسرحية الفارعة ... والبياتي بالسيجارة التي لا تفارق أصابعه.

ما إن نطل من الباب حتى يقول أحد العمال لزميله وهو يتثاءب:

– جاءت الفرْقة.

كانوا يظنوَننا فرقة تغني في ليل عمان بسبب عُود نَصْر ومشية يوسف وقامة جميل، وربما لأسباب أخرى تتعلق بي.

ذات ليلة قلت لعبد الوهاب:

– إذا كنا بالفعل فرقة، فأنت مغني المقام العراقي، ولو أن ناظم الغزالي بقي حياً لظنه هذا العامل (أنت) ضحك حتى دمعت عيناه.

في مطعم التلال السبعة على طريق المطار في عمان، وقف سعدون جابر يغني عن «البدّات» وخدود القيمر، ويا طيور طايرة. وكانت الشاعرة الكبيرة فدوى طوقان تتوسطنا، عبد الوهاب وأنا على مائدة قريبة من جرح جابر وصوته المبلول.

في تلك الليلة، حيث لم يبق سوى الهزيع الأخير، عدنا أنا وعبد الوهاب إلى منزل سعدون، وهناك بكى البياتي بحريّة، أما سعدون جابر، فقد لحس دموع البياتي بشفتيه.

وكانت ليلة ....

البياتي، عاصفة في الذاكرة، عصيّ على النسيان، ساطع الحضور، وعلى قدر أهل الحضور يأتي الغياب. بكل هذا الرنين وهذه الأصداء التي تمزج الضحك بالبكاء والوطن بالمنفى، والشعر بأقسى ما يفرز الغياب! أخيراً...

كثيرون منا سيدّعون البياتي، بل يشتبكون على يوم النعيم في ثنائيته (النعمانية). معذرة إن زعمت

بأني تاخمت شقاءه... وأحيانا كنت أصغي لصبي من باب الشيخ يلثغ بالعصيان الأول على عهد علاه الصدأ. إنه الآن، مثلما قال ميلر عن رامبو، يتقلب في قبره، حيث لا تبغ ولا مقهى ولا كتب، أو ندامى.

لكنه، رغما عن كل شيء، أو بفضل كل شيء، حرر شعره من شَغَبِه وعُرْوةً عُرْوةً، سيفك أزرار جسده شاهراً شعره غير مشوب بغباره أو زفيره.

افتقدناه ... نعم، فلم يكن هناك ما ينبئ بأن فائض العافية هو طريق آخر إلى القبر.

إنه معنا ... بيننا، لكن بصمت مقدس هذه المرة .. وشعره أمانة في اعناقنا!

أما جسده فهو أمانة أخرى في عنق مدينة جاورت بينه وبين محيي الدين بن عربي ..

بعيدة دمشق ...

قريبة .... دمشق

من يوقف النزيف في ذاكرة المحكوم بالاعدام قبل الشنق؟

خيري منصور
عمان

كيف تهدم؟
كيف تبني قصيدة؟

ما زال ذلك يحدث كأنه أمامي الآن: آخذ علبة سردين فارغة، أطرقها بحجر وأثقبها بمسمار، وإسماعيل، ابن خالي، يضحك ويسخر، فهو لا يرى في يدي إلاّ تنكة، وأنا أراها مشروع سيارة – لعبة، ثم تأتي لحظة حاسمة: طرقة واحدة بالحجر ستفسد كل شيء، وقد.. قد تصنع من العلبة الفارغة سيارة – لعبة، وأتردّد، أغتاظ من إسماعيل الساخر، أتهمه بتشتيت أفكاري، وقد أحمّله مسؤولية إخفاقي المؤكد، فأطرق العلبة كيفما اتفق، وألقي بها تنكة مطعوجة شائهة..

ولا أزال أتساءل: هل كنت محقاً؟ هل كانت ستبزغ سيارة – لعبة من تلك العلبة المسكينة؟ أم أن ابن خالي، بنظرته المحايدة وعمره الموازي، كان يرى العبث في محاولتي الساذجة؟ وماذا لو لم أطرقها تلك الطرقة الأليمة الحاسمة؟

وهكذا أنا مع القصيدة.

الموهبة؟

لعلي أملك، منذ طفولتي، موهبة أن أكتب، لكن ما هو هذا الذي أكتب؟ ما مستواه؟ ولماذا هو من الهشاشة بحيث تفسده جملة، أو حتى كلمة في غير مكانها؟ وهل هي في غير مكانها فعلاً؟ أما إسماعيل فإنه يتعدّد ويتمدّد، يصبح جمهوراً منصرفاً إلى ما يراه أكثر نفعاً: العمل أو النفوذ الاجتماعي، فإذا فطن إلى شقائي مع العلبة الفارغة، طلب منها أن تكون شيئاً مجدياً كالرّاديو او التّلفزيون، ولم لا؟ أليس يونس شلبي وليلى علوي أهم عنده مني وأكثر فائدة؟

ستبدو الشكوى من الكتابة، نوعاً، من الدلع الماسوشي السمج، وفي زمن استسهال الكتابة وتنميطها يبدو ذلك مفهوماً، ولكنه لا يعفي من حقيقة أن الكتابة ابتلاء، ولا سيما في الشّعر، فكأنك، مع كتابته، تمشي على بيض أو زجاج، وأي خطأ يفسد أي شيء، وستأتي، عاجلاً، أم آجلاً، تلك الطرقة الخطأ التي ستحيلك إلى أوّل السطر من جديد... هل ذكرت اسم سيزيف؟

حين بدأت التجربة، كنت مترعاً بالزير سالم وبكائه على كليب. وكنت أتوقف عند سطوره المشطورة

التي تنتهي بحرف واحد. وجعلت أقلّد هذه السطور قبل أن أعرف أن هناك من يسميها شعراً، ويسمي الحرف الموحد قافية. ثم وقعت الكارثة، فهناك شيء اسمه الوزن لم أعرفه قبل الوصول إلى مرحلة الدراسة الثانوية!! هكذا أخذت مشكلتي مع الشّعر تنحو منحى إيقاعياً منذ البداية، وكان عليّ أن أعارك الوزن مبكراً، ليرميني موريس قبق، أستاذي وملاكي الحارس، بقنبلة جديدة: الشّعر الحديث.. قصيدة التفعيلة. ولقد كان اقتراف قصيدة التفعيلة، المرجومة في بداية الستينات أشبه بممارسة العادة السرية لأول مرة: الكثير من النشوة والكثير من الرهبة والشعور بالإثم، والسؤال المبكر يعلق بالمصير: إذا لم يكن هذا الشّعر شعراً أفلن أكون شاعراً؟

متطلبات واستعدادات

وقبل أن ألتقط أنفاسي، يُفاجئني الشّعر الحديث بأنه مُتطلّب أكثر مما أنا مستعد، فليست المشكلة في تنسيق التفعيلات وفرفطتها، بل في طبيعة الشّعر واستحقاقاته. إذا كنت لا تزال تقليدياً في روحك وأدائك فلماذا توجع رأسك بالحديث؟ أن تكون شاعراً حديثاً يعني أن تكون إنساناً حديثاً، في رؤيتك لذاتك، للآخر، وللعالم، وقبل أن تتزود بجناحيْ إيكاروس عليك أن تخلق، في العمق منك، نزعة الطيران، وهذا يتطلب، لا أن تضيف الكثير وحسب، بل أن تتخلّى عن الكثير. كيف تجدّد أثاث شخصيتك وقيمك وتبقى نفسك؟ أي ورطة هي القصيدة الجديدة؟ أضف إليك أن النزعة الإنقلابية أو تغيير الذات ليس ممّا يتم بقرار، بل هو متوالية من الأسئلة تجعلك عرضة لاختبار دائم، وهكذا سيقتادك الشّعر، سعيداً وفزعاً، إلى الثورة...

«الثورة»؟ أحسب أني، بوصولي إلى هذه الكلمة، استحققت صفراً مكعباً عاجلاً غير قابل للطعن او الإستئناف، من فريق جاهز مطمئن إلى مكتسبات جديدة، مؤداها أن كل ما ينتسب إلى القضايا العامة هو مباشر، وكل مباشر تقليدي، وكل تقليدي مطرود من جمهورية الشّعر، وهكذا ليس إلا أن ترص المقدمة الصغرى إلى المقدمة الكبرى، حتى يتساوى الماء والخشب، فإذا بأدعياء هذا الضرب من الجديد، يعيدون إنتاج أسلافهم القائلين: كل جديد بدعة، وكل بدعة ضلالة، وكل ضلالة في النار. ولهؤلاء وأولئك نترك للفرنسي الجميل مالارميه أن يجيب، أو الجاحظ (حسب استعداد المتلقي) فيقول إن الكلمات لا الأفكار هي التي تبني القصائد، وأن المعاني في الطرقات ملقاة، وإنما العبرة في الأسلوب. ولكن الكلمات ليست بريئة، وما هي بمحايدة، و»الأسلوب» هو الكفيل بهتك براءة الكلمات، بمعنى أن في الشّعر كيمياء تفرغ الكلمة من شحنتها السابقة وتحلّ فيها علامات وإشارات جديدة. هكذا لا يكون الماء، في الشّعر، ماء تماماً، ولا الحجر حجراً، بل ولا حيفا حيفا، حتى لو بقي في الكلمة ما يدل على معناها المباشر، فإنها ستكون تحت ضوء جديد يكشف، أو ظل جديد يوحي، لهذا فلا خوف على الشّعر من موضوع ممكن وآخر غير ممكن، كل شيء قابل لأن يتشعر، على أن يسقط منه، في طريقه إلى القصيدة، كثير من تركته النثرية، وصفاته الإجرائية (الوظيفية بالمعنى المباشر أو حتى المبتذل)، وأن يكتسب شروطاً جديدة لا يملك تحديدها إلا الشاعر، ثم يأتي دور الناقد لاحقاً، ومتأخراً، ليكتشف...

بهذا الفهم لا تكون الثورة تمجيداً للكلاشنكوفات والحجارة أو دغدغة لمشاعر جمهور يطلب بضاعة

متّفقاً عليها بين البائع (الشاعر المفترض) والشاري (الذوق السائد)، مع أن الشّعر، أي شعر، لا يحظر استخدام هذه العبارة أو تلك، بل يسأل عن موقعها في النص وعلاقتها ببقية الكلمات، ولهذا تخيفني الكلمة في القصيدة، فبقدر ما هي علامة إيجابية، يمكن أن تقوّض معمار القصيدة.

نُفور وعِناق

ليس للشّعر وصفة جاهزة، ولن يوجد كتاب لتعليم الشّعر من غير معلم. وأحسب أن الشاعر، بحدّ ذاته، هو ساحة صراع، عملية تقويض وبناء مستمرة، حالة من النفور بين الاشياء، تعقبها أو تواكبها حالة من العناق. فالشّعر يرفض، يقوّض، يزعزع الثّقة، ولكنه يؤسّس، ببطء ودأب، لرؤية ورؤيا جديدتين باستمرار. ولهذا قد يَثُور الشّعر على نفسه، ويُشاغب على ما أسّسه في وقت سابق، لا على مستوى اللغة وحدها، بل على مختلف المستويات التقنية. والقصيدة الناجحة لشاعر ناجح، ليست محكومة بشرط أحادي يتعلق بموهبة الشاعر، لأن الخبرة تتدخل، والمعلومات احياناً. والآن حين أقرأ بعض نتاجي القديم نسبياً، أتشنّج من حماقة ارتكبتها هنا أو هناك، لا عن خلل في القدرة الغامضة المسمّاة موهبة، بغضّ النّظر عن حجمها، بل عن فهم خاطئ لما قد يصلح للشّعر وما قد يفسده.

ولكن هذه الافكار ليست معلقة في الهواء، فكما قال جان كوكتو: قد لا أعرف ما هو الشّعر، ولكنني أعرف ما ليس شعراً. ومما ليس شعراً أن تقع القصيدة في حالة شيزوفرينيا بين رؤيا وهدف حديثين من جهة، ولغة وأدوات تقليدية من جهة ثانية. إنك غير قادر على التغيير بأسلوب يتسم بالمحافظة. فالثورة لا تقوم على عناصر متّصلة بالمضمون وعناصر مغايرة لجوهر المضمون. ثم إن في أيّة قصيدة جيّدة شيئاً يخدم الإنسان حتى لو لم تتم رؤيته بالعين المجرّدة، أي أن الالتزام، بمعناه المباشر، ليس هو الشرط الملزم لنبل القصيدة وإن كان الإلتزام في الحياة بشكل عام، شرطاً لجدوى هذه الحياة.

على أنّي حين أخلو إلى قدري مع الصفحة البيضاء، لا أكدّسُ هذه الافكار في رأسي، بل أصدر عنها في حالة واعية وغير واعية، ثم يبرز شخص القصيدة، بعد إتمامها، بوصفه جاسوساً لصالح القارئ على دخيلتي: ما أؤمن به، ما يترسّب في لا وعيي، ما أقدر وما لا أقدر عليه. وأنا دائماً دائماً.. مُهدّد بالطرقة الخطأ التي قد تحوّل السيارة الممكنة إلى تنكة شنيعة شائهة، ولعلّي لا أنفرد بالحاجة إلى «كاهن شعري» لأعترف بخطيئات فنية جنت على كثير من قصائدي بسبب سوء التدبير الناجم عن وضع العناق مكان لحظة النفور، أو العكس، من ذلك – وهذا مثال ليس إلّا – أني كتبت قصيدة بعنوان «الشمس» العام ١٩٧٩، أتى مدخلها هكذا:

هل الشّمس التي يرسمها الأطفال في الدفتر
هي الشّمس التي تُشرق يومياً؟
سؤال لم يكن يوماً عدائياً
فماذا جنت الوردة حتى أقبل العسكر؟

وكان من الممكن أن أسترسل وأنتشر، في سعادة شعرية، تطرح أسئلة متّصلة بالحياة والحق والفرح، لولا أن جرثومة الأيديولوجيا تسلّلت إلى النص، فإذا بي أتورّط «في الأوّل من أيار»، ولأن المصائب لا

تأتي فُرادى كما يُقال، فقد أنهيت القصيدة بهذا الشّعار السّاذج «لن تغرق في ليل المنافي سترة العمال».
وواقع الأمر أنني حين أفسدت العلبة بالطرقة الخطأ لم أكن مفيداً للطبقة العاملة، وحين أعترف بذلك الآن فإنني لا أتنكّر للأوّل من أيار، ولكنني اقتدت الشّعر إلى سوق الخطابة، فأفرغت القصيدة الشقيّة من الديناميّة الممكنة، ولم أصل – من جهة ثانية – إلى «الطبقة العاملة» لأن البداية كانت مُنحازة، كما أعتقد، إلى لغة غير سياسيّة بالمعنى الضيّق المتداول لكلمة سياسة.

تعال ولا تجئ

لا من أغنية فيروز، بل من حكاية جدّتي العمياء، أقتبس عبارة «تعال ولا تجئ»، وأدلف منها إلى العلاقة الحرجة بين الشخصي والعام في الشّعر. فالأسئلة الكبيرة: الوطن، المجتمع، التاريخ، تستدرج الشّاعر إلى حومتها، ولا سيّما إذا كان متورّطاً في حيثية إشكالية كأن يكون فلسطينياً. ولكنه حين يصغي إلى متطلّبات الشّعر الصّافي، المبرّأ من الزوائد والمناسبات والإلتزامات، يجد أن هذه الاسئلة الكبيرة تُعيده من حيث أتى. فقد يكون مطلوباً منه الإجابة عنها، ربما في الصحافة أو العمل الوطني أو الاجتماع، أمّا الشّعر فله شأن آخر.

على الجبهة الثانية يقف المتربّصون المزوّدون بالميكروسكوبات، ليحرسوا الشّعر (ولا تدري من كلّفهم بذلك) من مكروب الوطن وكل قضيّة عامّة. فهؤلاء يقولون للشّاعر المتماهي مع شجرة تخصّه وحده في مكان بعيد: لا تجئ لأنّك مطرود من دارة الشّعر.. وساعتها لا بدّ من السّؤال: أين يبدأ العام في الشّعر وأين ينتهي؟.. هُنا، يجدر الإنتباه إلى أن القصيدة تتحوّل إلى شأن عام منذ خروجها من حبر الشّاعر إلى المطبعة. ولكنها، بما هي طاقة شعورية، لا يمكن إلاّ أن تكون ذاتيّة. بل إن بين مهام الشّاعر الكثيرة، الملزمة، وإن كانت غير المدوّنة، تذويت العالم والتّعامل مع جُنونه وانفجاراته واستراحات مُحاربيه، بوصفه شأناً ذاتيّاً حميماً، بحيث تتحدّد المعادلة:

ذات – موضوع – ذات

فإذا أنفذ من وجع الرأس هذا، إلى لحظة تطبيقية، أجد من حقّي السّؤال عمّا إذا لم يكن حرماني من وطني شأناً ذاتيّاً؟ أذكر أننا كنّا بضعة أصدقاء في جمهورية لاتفيا على بحر البلطيق: وكنّا لبنانيّاً وعراقيّاً وفلسطينيّاً وأثيوبيّاً، وليلة الوداع طاب السهر، وجعل كلّ منّا يتحدّث عن بلاده التي إليها غداً سيعود. أما الفلسطيني، الذي هو بالمصادفة أنا، فقد تلعثم قبل أن يُجيب عن سؤال الأثيوبي: إلى أين ستذهب؟. وهكذا وجدتني أكتب «أن يعودوا وألا تعود إلى البيت..»، إلى آخر القصيدة التي يمكن أن أفشي أسرارها الآن، فأقول: إنها، بمعنى ما، مباشرة، بل وتقريريّة. فقد كنت أكتب ما تُمليه عليّ مشاعري التلقائيّة في تلك اللحظة، والآن، بعد إرسال القصيدة إلى المَعْمَل الجنائي، وأخذ البصمات التي تُثبت تلوُّث اليد بتراب فلسطين، أنتظر الحكم المبرم المتبرّم.. ولكنّني لو تركت القصيدة معلّقة من غير إشارة إلى الضاغط التي أملاها عليّ، لربما مرّت بسلاسة وسلام.

ومع ذلك فقد يكون لهذا الحكم المتبرّم المبرم روح وأصول، لأنّ الشّاعر الذي يتسلّل إلى الجملة

الخطابية بهدف تهييج المشاعر، تحت دعوى أنّ الوطن شأن ذاتي، سيكون يضحك على نفسه قبل أن يضحك على الآخرين: إنه هكذا يهدم القصيدة بيديه..

بعد هذا لا بدّ من أحكام مُخفّفه، تتفهّم ولا تسوغ انسياق شاعر ما، إلى مجاملة السطح على حساب العمق، هي أن آلية الذوق السائد شيطانية في قدرتها الإستدراجية. وطوبى لشاعر يعرف أين يضع خطواته، فيما يُناديه الإغواء المخاتل الملوّن بالنّار والدُّموع: تعال ولا تجئ.. وكما يُقال في لغة هذا الزمان: هنا، والآن.. عليك أن تقرر إما أن تأتي وإما أن تستنكف.. أليس في هذا إعادة انتاج للقلق الأول على العلبة المسكينة من الطرقة غير المأمونة؟

إعادة النّظر

إنّ هذه القصيدة، وغيرها بطبيعة الحال، من شأنها ان تُلزم الشّاعر بإعادة النظر فيما يكتب، وإذا كانت لحظة الكتابة تتّسع لكلّ ما يخطر على البال ويجري به القلم. فإنّ القصيدة، بعد ذلك، ليست رهينة عذريّة شرقيّة، فهي قابلة للإفتضاض من حيث الحذف والإضافة والتعديل. والنص الشّعري لا يخضع لقواعد بروتوكولية تُلزم الشّاعر بعدم المسّ بقصيدته بعد نشرها، فنحن نردّد روايات مختلفة، قد تكون متناقضة أحياناً، لبعض الشّعر الموروث، وقد حفظنا من المتنبي العظيم قوله: «أطويلٌ طريقنا أم يطول؟» ثم قرأناه مرّة ثانية هكذا: «أقصيرٌ طريقنا أم يطول؟»، ولا أظن ذلك عائداً إلى تناقض الرّواة بقدر ما هو عائد إلى مزاج المتنبي الذي أعاد النظر في بيته الجميل، وإذا كان هذا يُربكنا من حيث جهلنا بالقول الأول والقول المُعدّل للمتنبي وسواه، فإن المطبعة الحديثة تؤرّخ لأرقام الطبعات، ويستطيع القارئ المعاصر أن يعتمد الطبعة الأخيرة للشّاعر، إلاّ في حالات البحث والاستقصاء الخاصة، كتلك التي تُقارن بين «الأرض اليباب» كما كتبها إليوت أوّل مرّة، وبيّنها بعد موافقته على التعديلات التي أحدثها فيها عزرا باوند.

وقد نخلص، ممّا سبق، إلى مقترب لآلية إنشاء القصيدة. ومع أن الآليات قد تكون متعدّدة بعدد الشّعراء، إلاّ أننا نستطيع الإفتراض أن هناك لحظة خالصة للخلق الفني، لحظة يكون فيها الشّاعر مأخوذاً بوضعٍ خاص مع ذاكرته ووعيه وقلقه وتوتره، وبموازاة ذلك، فإن هناك رقيباً منه يشهد عليه، ويُمارس تأثيره في القصيدة بشكل أو بآخر، هذا الرقيب هو الذي يُملي على الشّاعر أن تكون القصيدة موزونة أو غير موزونة مثلاً، وإذا كانت موزونة فما هو البحر الذي تعتمده؟ وإذا كانت غير موزونة فما هو المكافئ الموضوعي الذي سيعوّض عن الوزن؟ ثم إن الرقيب الخفيّ هذا قد يتدخّل في تجانس الكلمات وجدل الصورة مع الفكرة، وهذا ما يُفسّر أنّ الشّاعر يشطب ويمزّق الورق أثناء الكتابة. ولنلاحظ أنني أتحدث عن الكتابة لا عن القول، فالشّعر الحديث، كما أفهمه، مرتبط حكماً بالكتابة، حتى لو «نزل الإلهام» على الشّاعر بجملة أو صورة يتم توظيفها في ما بعد، أثناء عملية الخلق. لذلك من الصعب أن أضع تخطيطاً مُسبقاً للقصيدة، لكنني لا أتنازل عن دوري في قيادة الصور والأفكار مع العلاقات الناشئة بينها ، إلى برّ أمان القصيدة. وقد تُغريني القصيدة بكتابة قصيدة أو قصائد تُكملها، أو تمتح من مناخها (في مجموعتي «كسور عشرية» مثلاً، قصائد متجانسة تنهل من عالم الطفولة) وقد تحرّضني قصيدة جديدة

لي، على إعادة النّظر في قصيدة سابقة، بحيث تتكامل القصيدتان.

خروف أسود

يبدو أن لكلّ شاعر بيئتين لا واحدة، البيئة الأولى هي العامّة التي تشتمل على منظومة من القيم والأسئلة الثقافيّة والاجتماعيّة والسياسيّة وما إلى ذلك، والثانية هي البيئة الضيّقة التي توجّهه وتؤثّر فيه بما يُشبه التأثير الحزبي الخلوي. وإذا كنت ابن جيلي العربي الفلسطيني المولود في أواسط الأربعينات، فإن القواسم المشتركة لما يُسمّى بجيل الستّينات تشملني من حيث كتابة قصيدة التفعيلة، والإلتزام بالثورة الفلسطينية، على خلفية هي خليط من وجودية وقومية، إلى قلق وحيرة، أو اصطفاف راديكالي انفعالي متطرّف ، ولكن ما وصفته بالبيئة الضيّقة قد يكون الأخطر والأعمق تأثيراً.

فقد هداني اقترابي من المرحوم موريس قبق، إلى الإنشغال بالشّعر بما هو شعر، على حساسية عالية تجاه اللفظة الأنيقة والسيطرة على الإيقاع، وقد تهيّأ لي، في البداية، أن الشّعر نوعان: جمالي برناسي يقوم أساساً على الحبّ والإحتفاء بالجمال، وقد يكون سعيد عقل هو رمزه الأثير، مع الإعتراف المطلق لنزار قبّاني بدوره التاريخي في تخفف القصيدة من أعبائها البلاغية.. ونوع آخر من الشّعر قد يكون أقرب إلى المدرسة الطبيعية من حيث التوغّل في مشكلات النفس البشرية ونوازعها وعقدها، وهذا يتطلب – كما كنت أتصوّر – قدراً من الصور الشرسة وربما المنفّرة والألفاظ الوحشيّة التي لا يستسيغها مألوف الشّعر: الأفاعي، الوُحول، الديدان، السياط، وكان إلياس أبو شبكة هو شيخ شباب هذا النوع من الشّعر، وسرعان ما تلقّفني عالم خليل حاوي، لأصل إلى شعر توفيق صايغ، ومنه تولّدت عندي قصيدة النثر بوصفها إحدى الإختيارات لا الإختيار الوحيد ، فقد كانت بذرة الإيقاع الموسيقيّة متضخّمة في تربة روحي، وهو ما أغراني باستخدام أوزان الشّعر العربي كلّها، مع الزيادات والتوليدات وغير الموزون والدوبيت. ويستطيع قارئ مجموعتي »واحد وعشرون بحراً« أن يُلاحظ أن كلّ قصيدة فيها، تختلف من حيث الوزن عمّا سبقتها وما تتبّعها، ولم تكن تلك نزوة عروضية، فقد كرّرت هذه التجربة في مجموعتي »هكذا« وكذلك في »كسور عشرية«، وفي شعري الموزون كلّه، لا توجد قافية واحدة شاردة ، بل لكلّ قافية أخت أو أكثر، وما استخدمت الخبب إلاّ بتفعيلة كاملة »فعلن« بتحريك العين أو سُكونها، ولم ألجأ إلى صيغتها المَهيضة »فاعل«، وهي غير »فاعلن« فتلك تفعيلة تنقل الوزن إلى عالم ايقاعي جميل، لكنه مختلف، أما القصيدة غير الموزونة، عندي، فهي محكومة بشروط تمليها كل قصيدة على حدة.

وخلال هذه التجربة، لا بدّ من وقفة أشبه بالإعتراف عند مرحلة من عمري (منذ منتصف الستينات إلى منتصف السبعينات) عندما شاع في أوساط الثورة الفلسطينية، إصطلاح »الواقعيّة الثوريّة« الذي ابتكره الأستاذ ناجي علّوش، وذلك في مُقدّمته لمجموعتي »حكاية الولد الفلسطيني« . والواقعيّة الثوريّة تأخذ من السّلفيّة والواقعيّة الاشتراكيّة أسوأ ما فيهما، من حيث الركون إلى النبرة الخطابية، واعتماد الشاعر شاهداً وعَرّافاً ومُحرِّضاً، بحيث يأخذ الشّعر مرتبة إجتماعيّة وطنيّة أكثر منها ثقافيّة. وقد تبنّى هذا الإتجاه أُخوة مُخلصون: نزيه أبو نضال، مُنير شفيق، خالد أبو خالد، وغيرهم ممّن هم أقلّ شهرة،

ولَعَلّي كنت خروفاً أسود في هذه المجموعة، فمع ما كنت أنعم به من دلال ومباركة، إلاّ أنني كنت أقاوم هذا الاختيار، بما يمكن أن يبدو جحوداً وفظاظة، فقد أسقطت مقدّمة الأستاذ ناجي علّوش من الطبعات اللاحقة لحكاية الولد الفلسطيني، وهاجمت كتاب «الشّعر الفلسطيني المقاتل» لنزيه أبو نضال مع أنه يخصّني بمديح كثير، إلاّ أن هذا لا ينفي أثر تلك «البيئة الضيّقة» في شعري آنذاك، ولكنه يُفسر دلالة عنوان مجموعتي المغضبة «بغير هذا جئت»، فالعنوان لا يعترض على كثير من السّائد في حياتنا الوطنية وحسب، بل يُحاول أن يتعدّى ذلك إلى الإعتراض على أشكال التعبير السّائدة ممّا يُمالئ رغبات الجمهور السّطحيّة.

أُحَاوِل وأَتَعلّم

إنّ تأثير البيئة الضيّقة في شاعر ما، قد يحكمه بفهم مُعيّن للشّعر، من المحتمل أن يؤذي الشّعر ذاته، ولكنه يمكن أن يكون تأثيراً خلاقاً. ولقد انشغلت، فترة ما، بإشاعة حالة نثريّة في بعض قصائدي متوهّماً أنّ ذلك يجعلها أعمق، وأنقذتني «البيئة الضيّقة» من ذلك الوهم، بحيث أنني أضع يدي على قلبي، أحياناً، حين أراجع بعض قصائدي الحميمة التي شوّهتها بكدمات نثريّة.. ولا أقصد غير الموزون بطبيعة الحال.

على أن إسماعيل يرى ما أفعله حتى الآن، فيهزّ رأسه شفقة وسخرية، فيما أمضي إلى استكمال ما بدأت به، قلقاً، متحسباً للطرقة الخطأ التي تترك السيارة الممكنة، تنكة لا فائدة منها.. وأذكر عنواناً لمقالة ساخرة كتبها شهيدنا غسّان كنفاني «كيف تفسد قصة ناجحة؟»، فأخشى أن يكون جوابي عن هذا السؤال الهام «كيف تبني قصيدة؟» هو: كيف تهدم قصيدة ناجحة؟.. لست سعيداً بذلك، لكنني أحاول، أتعلم وأتألم.. إنها مشكلتي أولاً وأخيراً، ولن أتوب.

أحمد دحبور

الإفاقات

-١-

(أ)

أطياف ناس ووجوه، وحركة دائبة في بهو مكان ما، لكأنه فندق في مدينة لا أعرف، نهاية مهرجان أو مؤتمر، ربما استعدادات للسفر وتوزّع عن المكان، وجه صاد وعيناها أمامي، أحدّق فيهما، ونتحرك بلا كلام، وثمّة اتفاق صامت بيننا، فنحن ذاهبان معاً في غفلة من الآخرين أو دراية، نمثل أمامهم واقعاً خرجنا عليه.

(فاصل نوم)

أخرج أنا وصاد الى مكان ما، مختلف عن سابقه، كان عليّ أن أسبقها في الطريق، وتكون هي ورائي. غادرنا، ووجدتني أمشي في شارع أشبه بشارع أعرفه في هذا الجزء القديم من المدينة، كانت عمّان، وكان خلق كثير على جانبي الشارع، وفي السّاحات القريبة، ومداخل الأزقة، خلق يعبر في خطى موحّدة، أقرب الى لون الغبار الأرضيّ، لكأنّه غلالة لونية تغطي كل شيء، الوجوه، القامات والأماكن حتى نهايات الأفق.

انتبهت إلى أني أمشي عارياً تماماً، ورأيت إلى شكلي، كان جسدي متناسقاً، وجميلاً كجسد رياضيّ، وكنت أحدس أن صاد ورائي، وأنها ليست على مبعدة بعيدة، كان الأمر طبيعياً، أعني أن أكوٍن عارياً، وأمشي. ما من دهشة أو استنكار في نظرات المارّة من حولي.

ورحت أمشي مفكّراً في هذا العري، وانتبهت من جديد الى جسدي، وقرّرت أن أشتري دشداشة حين أصل الى دكان الملابس القريب من حيث كنت أمشي. توقّفت ونظرتُ ورائي لأرى صاد. كانت هناك امرأة بسروال طويل، تبدو من خلف مجموعة من المشاة، اتضح لي انها ليست صاد، ووقفتُ على قارعة الرصيف أنتظر حتى تلوح، كنت وحدي وحيداً، ولم يكن هناك أثر لها.

(فاصل نوم)

في نقطة على الطريق المؤدية إلى مطار عمان، أوقفتُ عربة « وانيت » بيضاء، لتقلّني الى مطار الملكة

ورأيت العتمة المحيطة، كانت السيّارتان غير مضاءتين في الطريق العريض الى المطار، كما انتبهت إلى أن عربتنا هي الأخرى غير مضاءة، لفتُّ نظر السائق الى ذلك، قال لي: لا، كل العربات مضاءة حتى عربتنا. ماذا يقول هذا الرجل، وأنا أرى كل شيء، حتى العتمة! ولم أرغب الدخول في نقاش، فالعتمة تحيط بنا، كما تحيط بالعربات. وأطبق صمت خائف على وجهي. بعد قليل وقت، أضاءت العربتان الأنوار، كذلك عربتنا، وحبستُ ملاحظتي للسائق الذي أجاوره في المقعد. فجأة، انحرفت العربة الى أقصى اليمين في محاولة لتغيير الاتجاه، قصد السرعة، التي تلبّستْ آلات الطريق كلها، وفي لمح خاطف ومفاجئ صرنا في أقصى اليمين، وفي مواجهة عربتين متوقفتين، واحدة منهما خاصة بالشرطة، وساطعة الأنوار، وكان رجال يقفون في عرض الأسفلت، وتفاداهم السائق بالإنحراف أكثر نحو اليمين الذي يفضي الى مقطع صخريّ، وجدران عالية، وانتظرت الواقعة، وصدمة الموت، فقد فلتتْ من يد السائق القدرةُ على التحكّم بمقود العربة، وبالعربة نفسها. أغمضت عينيَّ، وانشدّتْ أصابع يديّ في قبضتين متوتّرتين على صدري، إلى أن حصل الارتطام، لا أعرف كيف تمّ، كنت مغمض العينين، وأتكهّن مرتجفاً بشكل موتي القادم والهيئة التي سأكون عليها بعد أن يتمَّ كل شيء. ساد سكون ما، وتنفّست الصعداء، لكني لم أعرف إذا كنت مت أو ما زلتُ حيّاً، فخفتُ من جديد، وتساءلت في داخلي، كيف لي أن أعرف مصيري الآن، هل سأكون قادراً على الحركة، والنزول من العربة سليماً مثلاً، أم عليّ أن أنتظر يدين تقولان لي إني حيّ! وخفت من أن أكون ميتاً، وانتبهت إلى أني أفكر في كل ذلك، وطمأنت نفسي إلى أني ما دمت أفكر هكذا، فيعني أني لست ميتاً، ثم أخذت في تحريك أصابع يديّ، وشيئاً فشيئاً انفكّتْ قبضتاي المشدودتان، وأخذتْ أصابعي وضعها المعتاد. إذ ذاك فقط أيقنت أني لم أمت، ولا أعرف ما إذا كانت صرختي هلعاً من الحياة، أم فرحاً بها.

كنت في فلك من الفراغ أدور، وصلت الى صاد بعد مهاتفتها في الفندق، أمّا أي فندق، فلا أعرف، وذلك يعني، أني سأبيت الليلة جوارها. لم أجرِ المكالمة، عرفت ذلك بعد أن رأيتها.. أخذنا نتمشّى في أفياء حديقة نعرفها معاً، هي HOLAND PARK في لندن، كنا في ذلك الجزء من الحديقة المفعم بمربعات ومثلثات ومستطيلات حوضية لأشكال شتى من الأزهار والورود، كنّا كمن يشقُّ كرنفالاً حاشداً من الألوان، ونتحدّث صمتاً وإشارات في مهرجان الطبيعة الصاخب، وصلنا الى ما اعتبر مكاناً لنومنا، هو مساحة من الخضرة تحت العراء الكامل، ثمة فراش ممدّد على الأرض، معدّ لنوم اثنين، فرشتان مفرودتان، ومغطّاتان بحرامين من الصوف، تفصل بينهما مسافة ما قليلة، لاحظت أن هناك من ينام في إحدى الفرشتين، ولا يبين منه شيء واضح، فمن يكون؟ كما تبيّن لي مكان نومي، وهو على مبعدة ما من الفرشتين، خلف ستار نباتيّ كثيف، ولم يلفتني غياب الفندق، كان الأمر طبيعياً، أن ننام في هذا العراء الكامل، لكن من يكون هذا النائم المجاور لمكان نوم صاد، كيف يتمّ ذلك، وأي معنى يأخذه شكل حضوري هنا، أوضحتْ لي، دون ذكر اسمه: إنه مريض في الساق، أما من أين جاء وكيف، فلم يكن هذا مثار اهتمام لديّ، ولم أعرف لماذا كان لا بدّ له من أن ينام الليلة هنا. وبينما أنا في ارتباكي وفي شيء من غضب حزين، تململ الجسم المغطّى، ثم ظهر وجهه وأزاح عنه الغطاء، وظلّ لوهلة وجيزة ممدداً. كانت سيقانهُ عارية، ويرتدي فنيلا بيضاء طويلة، راح يزيحها إلى الأعلى قبل أن ينهض، ليظهر شيئاً فشيئاً، سرواله اللاصق بالجسم الأشبه بلباس لاعبي كرة القدم الذي يرتدونه تحت سراويلهم القصيرة. كان يبدو متجهاً الى بيت الراحة الوهمي، حيث لا غرف أو جدران للمكان الذي يجمعنا أو سقف. لم أعلّق، وكان صمت.

ثم إني استيقظت كاملاً، كانت السابعة والنصف، واحترت ما أفعل بالوقت، كان لي يوم مشحون بالغبار وحالك في

ظهر وجهه وأزاح عنه الغطاء، وظلّ لوهلة وجيزة ممدداً. كانت سيقانه عارية، ويرتدي فنيلا بيضاء طويلة، راح يزيحها إلى الأعلى قبل أن ينهض، ليظهر شيئاً فشيئاً، سرواله اللاصق بالجسم الأشبه بلباس لاعبي كرة القدم الذي يرتدونه تحت سراويلهم القصيرة. كان يبدو متجهاً الى بيت الراحة الوهمي، حيث لا غرف أو جدران للمكان الذي يجمعنا أو سقف. لم أعلّق، وكان صمت.

ثم إني استيقظت كاملاً، كانت السابعة والنصف، واحترت ما أفعل بالوقت، كان لي يوم مشحون بالغبار وحالك في الغياب الذي يشملنا. مساء هاتفتني من مكانها البعيد، وقالت لن تطيل الحديث، فهي تتكلّم من بيت غير بيتها، سألت: بيت من؟ وباختصار جمّ قالت: أنت لا تعرفهم. ولم أحاول ثانية، لم يكن في الحديث ما يشير إلى لهفة ما، أو شوق، كأن لا فراق، أو مكابدة. كان في الأسلاك ضجيج موسيقى، وأغلقنا الخط بالبرود ذاته، والصمت ذاته، على أن تعود وتهتف لي غداً في نفس التوقيت، وتساءلت وأنا ابتعد عن الهاتف إلى طاولتي في الفينيق: لماذا أتعذّب في كلام اللاكلام!

هذا الصباح بالغ الوحشة، خرجت أسأل عنها، وجدت في صندوق بريدي مغلّفاً أبيض، وعرفتها في الخط، وفي الختم الذي يقول على ظهر المغلّف:

A card makes every one's Christmas

فضضته على عجل لأقرأ:

« ... توقفت توّاً عن قراءة رسالتكَ الثانية، تجرحني بحرقتها وبلاغتها الحزينة ... من أين تأتي بكل تلك العذوبة، أما الأسى فأنا أعرف مصدره، فهو لا يفارقنا قط حتى في أسعد لحظاتنا.

الأيام ثقيلة على نفسي، وتزداد ثقلاً في موسم أعيادهم الوحيدة، ومناسبات افتعال الفرح.. أواه، لا أدري كيف سأحتمل هذا الموسم الكئيب من دونك.. ما أحسن ما وصفتَ المدن التي عبرنا في رحلتنا الأخيرة... لا أكاد أصدّق أن ذلك قد حدث، بل وأنه قد انقضى، تحضرني فاصلة من أغنية لا أعرف مغنّيتها، تقول فيها:

(خايفة نبقى ذكريات أول صورة في ألبوم...)

وكل الصور معك، وأيضاً سجلّ الذكريات».

هكذا اختلط الحزن والفرح، في نسيج غريب، وظلّلَت الصدر غيمةٌ بيضاءُ، بينا كنت أشتبك بالطرقات، وبين يديّ بطاقتها.. أقرأ ولا أقرأ، مكتفياً بالتحديق في الكلمات المغطّاة بوجهها تماماً وعينيها وهما تترقرقان متغلغلتين فيَّ إلى أبدي السحيق.

وواصلت نهاري محفوفاً بالسطور القليلة وأسى البعد.

(ب)

لا يعوزني في الأرض شيء، ولا أفكر بمدار آخر، ما دامتْ معي وأمامي، لا يشغلني غير هذا الحضور، حضورها، الذي يكمل الحياة، ويجعلها أبهى، إنها تصعد ببطء، تصعد أمامي، بالبطء الذي تحدّث عنه ميلان كونديرا، البطء اللذيذ، بطء الإيقاع الذي يجعلها تترجرج على الأدراج، فيشيع فيّ ونحن نصعد أجواء مشحونة بالنشوة، تمتدّ أصابعي إلى خاصرتها، حاضناً بعينيّ هذا المدى الجسديّ المتحرك أمامي،

مأسور في اللحظة الراهنة، كما صاحب الدراجة، المقطوع الصلة بالماضي والمستقبل، المقتلع من تواصل الزمن، خارج الزمن، تماماً مثلما قال كونديرا. حالة من الانخطاف، حتى أصل الباب، وندخل، فكيف يظل صدري صامتاً يا الله، دون أن تدوي فيّ أجراس العناق، لتغيب الحمامة بين يديّ، وتأكلني النّار!

ـ ما اسم هذه السمكة يا حبيبتي، ما اسم هذه الجمال المضيء، كأنها تبكي، كأنها تبسم بين أيدينا، لا بدّ وأن يكون اسمها: سمكة الحب، إنها تبتسم حزينة.

لم أقل ذلك، لكني سألت مبهوراً، بامتدادها الفضّي، والدائريّ، كأنها قمر بضوء رماديّ، قمرٌ خذله الرعاة، رعاة الشمس، فوصل إلينا، بكل هذا الجمال الحزين، ليكون طعاماً لنا!

هي الكروم، ذات الكروم التي أعرفها، كروم الطفولة والصبا، والمرور الصباحيّ والمسائيّ عنها وعبرها، خلال سنوات دراستي القصيرة في بئر زيت. كروم العنب والتين والمشمش واللوز الكريم، ما تني تحضر لي في أحلامي، وأنا في حالات وأعمار مختلفة. وأمس فقط، أمس رأيتني فيها، ولا أدرك لذلك سبباً، كنتُ غيري الآن، أفيض بدم الشباب، كانَ عليّ أن أنام في ذلك الخلاء ولا أرى بشراً، لقد حدّد مجهولون لي مكان نومي، ولم أرَ وجههم، رأيت المكان، مكان نومي، كان الفراش قد أُعدّ أرضياً، وصرت وحدي، وكنت أصلاً وحدي أتنقّل في مشهد الأخضر، ورغبت أن أتفقّد المكان المحيط بنومي، مشيت خطوات، ورأيت حديقة مسوّرة بأعواد القصب، وفروع الأشجار، حديقة مربعة مفروشة تماماً ببساط العشب الأخضر الكثيف، وحذاء السور، قريباً من مكان وقوفي، رأيت حماراً وحشياً مخطّطاً، ممدداً بقوائمه الأربع، تأمّلته، وكان ميتاً. أدهشني ذلك، ونقّلت بصري إلى الزوايا الأخرى، لأرى أكثر من حمار وحشيّ ميّت، جثثاً موزّعة على زوايا الحديقة الخضراء، لم تكن هناك روائح صادرة من الجثث، أحسست بحيرة مشوبة بالخيبة، من الناس والمكان، اذ كيف يرمون هنا الحمير الميتة، ويجعلون من هذا الجمال مزبلة، فكّرت أن أذهب، وأُعلم المنظّمين لوجودي هنا، بما رأيت، لكني رحت أنظر الى الحمار الوحشي الميت، كانت خطوطه بالغة الدقة والجمال، ومن بعيد يبدو مثل لوحة تشكيلية، بخطوط بيضاء وسوداء على قماش أخضر، ثم أقنعت نفسي أن المسافة بعيدة، بين مكان نومي، ومكان الحمر الوحشية الميتة، ولم أدر ماذا أفعل، إذ لا رغبة عندي في النوم، أخذت أجول المكان بعينيّ حتى نهايات الأفق الذي أخذ يدخل في العتمة.

رأيتني من جديد، أمشي في طريق غير بعيد عن مكان نومي والحديقة ذات الحمر الوحشية الميتة، طريق يتاخم الأفق والمخيم، أعني مخيم الجلزون، ورأيت رجلاً أبيض الوجه، لا أعرفه، كان يصحب كلبين، رمى شيئاً أشبه بكيس ورقي قريباً مني، وفجأة إذا بأحد الكلبين يهاجمني قافزاً على كتفيّ من الخلف. باغتني ذلك، بحيث لم أبادر الى أية مقاومة، فما كان يمكنني أن أفعل شيئاً، بعد أن استقرَّ الكلب على كتفيّ، أدهشني أن الرجل راح يتكلم مع كلبه، والكلب يردّ على صاحبه باللغة العربية، وكأني عرفت من كلامهما أن اسم الرجل جابر أو جبران، فرحت أخاطب الرجل باسمه موهماً أني أعرفه، وكأني لم أسمع اسمه من كلبه، قصد أن يستدعي كلبه، ويحرّر كتفيّ. لم يعضّني الكلب، أو يؤذني بشيء، كما لم أصبْ برعب المفاجأة، ثم أن الرجل، أخذ يعتذر لي عن مداعبة كلبه، وأني ما كنت المقصود، لكن الكيس الورقيّ، ومع ذلك لم يحرّر الكلب كتفيّ، ولم أعرف كيف انتهى الأمر، فقد صحوتُ.

كنت أجلس قريباً من حافّة شبّاك في بيت، يُفترض أنه بيتي، كنت وحدي، لكني أحس بوجود أمي في

مكان ما من البيت، وإن كنت لم أرها منذ زمن بعيد، كان البيت شقة، في بناية شاهقة الارتفاع، مكوّنة من عشرات الطوابق، وانتبهتْ إلى أن الشباك بلا حماية حديدية، كما لاحظت عموداً حجرياً ناتئاً، ينبثق من الحائط الخارجيّ بلا سبب معقول أو ضرورة قريباً من الشباك الذي أجلس على حافته، ويمتدّ في الفراغ. نظرت من الشباك، ورأيت مدى عمق الهاوية، فيما لو وجدت نفسي أجلس فوق هذا العمود الحجري الناتئ، ورأيت صعوبة النجاة فيما لو اختلّ جسدي. وتدلّيت مُمسكاً بالعمود، بينما جسمي كلّه في الفراغ يتدلّى، كيف لي أن أمدّ يدي وأمسك بالنافذة، وارتعشت كما لو أن الأمر كان حقيقة، ثم أني لم أستطع أن انحّي هذا المشهد عن عينيّ، فرأيتني أتأرجح، وأفكّر كيف أنجو قبل السقوط، مدركاً أن لا أحد سيسمع صراخي، أو استغاثاتي. وراح بدني ينمنمني، وعيناي لا تفارقان امتداد العمود في الفراغ، رغبت أن أنادي على أمي، لتصدّ عني هذا الهاجس الذي يلحّ عليّ، ويدعوني لاحتضان الهاوية، ولما كان الصمت كثيفاً، ولا صدى لصوتي، أو إجابة، وجدت نفسي أطوّق العمود الحجريّ بيديّ، وجسدي مدليّ كلّه في الفراغ، واصلت النداء على أمي، بلهفة أعمق، ثم ارتخت يداي على العمود، وأخذت أهوي، وكنت وأنا أهوي أنادي على أمي، وكان صوتي مجروحاً، كنت بطيئاً أهوي، مثل ريشة خفيفة، وأنظر الى الشبابيك التي أمرّ عنها في سقوطي، وناسها جالسون، يلهون أو يحكون مع بعضهم البعض، ولم يلتفت أحد اليّ ولا أثار هذا الهبوط الخفيف الهادئ انتباه هؤلاء السكان الصامتين، سكّان الطوابق التي أمرّ عنها هاوياً ببطء، يتيح لي أن أرى، كيف يديرون أحاديثم، في ملالة بيّنة. وعجبت وأنا أهوي، كيف أن هؤلاء جيراني، وكيف جاورتهم كل هذا الزمن! على أني انتبهت إلى أني أكاد لا أعرف أيّاً منهم، ولا يبدو على أحد منهم أنه يعرفني، وأقنعت نفسي، أن هؤلاء ليسوا بالضرورة جيراناً لي، أحسست براحة ما، وأنا أهوي، ولم أصل الأرض بعد.

ينقلب الأحد على السبت، وينقلب عليّ، وما رسمناه من بهاء لساعاته، استحال هباء منثوراً، فقد غابت صاد طيّ العمل المتأخر، وزوّار الصباح الذين أكلوا نصف النّهار، أما النصف الآخر فتلاشى بحثاً عن تواريخ وأوراق في أحشاء الحاسوب، حتى أشرف النهار على العتمة، وحين وصلها صوتي، اعتذرتْ عن موت الأحد، وعن عجزها الراهن أمام ما انكسر. وحين التقينا خطفاً بباب مخزن الأطعمة، اختارت في عجالة ما اختارت، واختارت لي ما يقيتني وحدي بلا مشقّات، وفي الطريق راحت تغيب وحيدة، وإذ كانت تدنو من البيت، كنت أنا أبتعد، لأقيم شعائري الخاصة، الشعائر الأقرب إلى وصفها بالجنائزية.

(جـ)

كنتُ أجلس في غرفة صاد، غرفة الغزالة التي أحب، غرفة واسعة في فندق كبير، لا أعرف في أيّ مدينة أو قطر، أجلس في منتصف كنبة وثيرة، ولا أرى الغزالة، لا أعرف في أيّ مكان هي من الغرفة مختفية. أجلس وحدي، والغرفة عائمة في شبه عتمة شفيفة، وأطلّ بوجهي نحو الباب. كنا نجلس قبل قليل، ولا أعرف ماذا احتسينا. أعرف أني أجلس في شبه عتمة شفيفة، أرقب لحظة يبزغ هلالي، من زاوية ما في الغرفة.

سمعت نقرة خفيفة على الباب، وراح ينفتح ببطء شديد، حدست أنها عاملة الغرف، فسوّيت من

جلستي، كنت في كامل ثيابي، والتفتُّ أن تظهر الغزالة، ولعلّي ناديت عليها، لكنها لم تلحْ لي، ولم تصدر منها حركة ما، وعاد الباب ينطبق من جديد، نهضت عن الكنبة لأرى أين هي، فإذا بي ثملٌ جداً، وترنّحتُ قبل أن أتهاوى بعد خطوتين، إلى جانب كومدينة بنية اللون، أراها للمرة الأولى، حاولت القيام مقاوماً تهالك جسدي، حاولت ثانية وثالثة، مدركاً أن الباب سينشقّ بعد قليل عن عاملة الفندق، وما رغبت أن تراني هكذا. ناديت بلهفة جريحة على من أحب لتسندني وأقوم، لم يسمعني أحد، ولم يشقّ الباب، وغرقت في يأسي.

كانت معي، وكان آخرون معنا، أمام فندق كبير. الى جانب مدخله الرئيسي، يحيط بنا سور حديديّ مشبّك، صرت خارج هذا السور، عبر إحدى فتحاته المربّعة، التي لا تزيد عن مساحة كفّ، كنت أحمل بيدي إناءً زجاجياً محدّباً، قصد رميه على شرفة غرفة في الطابق الثاني، لإيقاظ شخص على ما يبدو، وحين هممت بالرمي، لاحظت شبابيك كثيرة، وخشيت أن يصاب شباك منها، فتحدث فوضى، لا تحمد عقباها. رغبت عن ذلك، وغشتني رهبة ما، ورحت أستعجل البحث عن فتحة في السور الحديديّ، لأنضمَّ إلى صاد وإلى من كانوا معي. ارتعش بدني وأنا أرى إلى يساري دوّاراً اسفلتياً وعربات سوداء، أخذت أسمع صوت محركاتها، لكأنّها تستهدفني، صرختُ على من أحب، لتبحث معي عن فتحة في السور، قبل أن تصلني العربات، ورأيتها تدفع باباً حديدياً عريضاً، وراح ينفتح الباب، وأنا خلفه، مشكّلاً حاجزاً عريضاً ملأ الطريق عليَّ، ولم يبق لي منفذ لأصل الى فتحة الباب الذي شرعته لي، ووجدتني من جديد في وضع أشبه بالقفص، والعربات السوداء، تقبل نحوي. هل صرخت، وذهب من أحب إلى نجدتي، أم تجمّدتُ في اللحظة منتظراً أن يُشقّ لي فضاء وينشلني من نفق الرهبة؟ لكأنّ المكان اختلف. لمحتها تعبر حاملة ثلاث حقائب صغيرة للملابس، تبدو فارغة، صرختُ عالياً باسمها، فالتفتتْ نحوي، وبدتْ غير راضية عن ندائي الصّريح عليها، واستدارت الى شارع على اليمين، اندفعتُ اليها، وشاهدتها تدخل أحد صناديق الهواتف الحمراء، واصلت اندفاعي، حتى قطعتُ مسافة طويلة، وأدهشني أني ما رأيت أيا من صناديق الهواتف الحمراء، فأين ذهبت؟! مررت بمحل تجاري يجلس فيه شخص يعرفني منذ بلاد الغربة الأولى، ولم أره من زمن بعيد، أشار الى أن أحد جوربيّ قد ابتلّ، وانتبهتُ إلى نفسي، فإذا بي بلا حذائين أمشي، وأرتدي جوارب بيضاء سميكة، وانتبهت إلى المسافة، وغياب صندوق الهاتف الأحمر، الذي دخلتْه، وأصابني هلع ما من ذلك، وفكّرت أني لا بُدّ، تجاوزت الصندوق. قفلتُ راجعاً، وبانَ لي أني في شارع حيّ شعبيّ، مُترب، وكثير الغبار! فأين صارَ ذلك الشارع الذي على جانبيه صناديق الهواتف الحمراء؟ لكأني ضيّعتُ صاد، وضيّعتُ الشارع! ووقفت صافناً في الفراغ.

(د)

وجدتني جالساً على رصيف، خلف مدرسة الهاشميّة الثانوية في مدينة رام الله، قبل احتلالها عام ١٩٦٧. لم يكن رصيفاً لمقهى، رغم أن أمامي طاولة، وأشيائي المعتادة مفرودة عليها، تقدّم مني شاب، مربوع القامة، يرتدي بدلة رمادية، دون ربطة عنق، وتدخّل في صمتي، إذ راح يخبرني أن هناك مطعماً جيّداً، يقدّم مشويّات طازجة، قريباً من مكان جلوسي، تذكّرتُ أن هذا الشاب، سبق أن حدّثني عن هذا

المطعم، رغبتُ أن أداريه، لأبحث عن منفذ، لأبتعد عنه، فأخذت أجمع أشيائي عن الطاولة، وأنا أوهمه باستجابتي، فمشى أمامي في جهة المطعم، حيث أشار، وقبل أن ينعطف الى زقاق آخر حسب وصفه، توقّف ونظر نحوي صامتاً، كنت أتهيّأ للهرب في الاتجاه المعاكس، لأنّ خوفاً ما راحَ يعتريني. إذ ذاك وجدتني أندفع نحوه بشكل هذياني، كأني أقاوم هذا الخوف الذي يدبُّ في أعصابي. ثم أني توقفت فجأة، وكان هو قد أدار ظهره، هامّاً بمواصلة سيره، فقفلت في خفّة طيرانية في الإتجاه المعاكس، وصرت على طرف الشارع البعيد، التفتُّ اليه، رأيته واقفاً، وهو يحدّق في وجهي، كأنّ المسافة التي صارت بيننا قد امَّحتْ، وكان قد استلّ من جيب جاكيته الداخلي سكيناً لامعاً، راح يلوّح بها أمامه في الفراغ، ويقوم بحركات بهلوانية، كأنّما يتهيّأ لطعني، رغم أنه لم يقترب خطوة واحدة مني، ولا أنا واصلت هربي، فقد كنت أدخل في صرخة مكتومة.

واصلت نومي، وغاب المشهد، لم أعرف كم مرّ من الوقت، قبل أن أرفع رأسي، لأرى صاد نائمة الى جانبي. نظرت إلى وجهها، وأدهشني ما رأيت، فأغلقت عينيَّ مُتمنيّاً أن أكون في حلم، وأن الذي أراه ليس الحقيقة، أفهذا وجهها، وجهها الذي أحضن بين يدي، وأمسحه بالقبلات والصلاة؟ ليس هو هذا، فما الذي حلّ بوجه حبيبي في نومه؟ إني لأراه مليئاً بالتجاعيد، تجاعيد دقيقة، وأخاديد طويلة، ومتقاربة جداً في متوازيات بلا عدد، لا تكاد تشبه أية تجاعيد حقيقية، أو مرسومة على ورق، واصلت تحديقي في وجه حبيبي، وقد غشيتني الحيرة، وبقيت على دهشتي، مشفقاً، وخائفاً عليه، أن يستيقظ ويراني وأنا أراه.

كنت أغادر غرفتي اللندنية الكائنة في الطابق الرابع، وكانت صاد قد سبقتني في الخروج، ووقفت على أوّل السلّم الموصل الى الطوابق السفلية، وقبل أن أغلق الباب، خطت راجعة ودخلتْ، دون إيضاح، لربما نسيتْ شيئاً ما، هكذا ظننتُ، وانتظرتُ مكانها، حين عادت وجدتني أعود فأدخل الغرفة بدوري، دونما سبب واضح، لأشاهد غيمة كثيفة من الدخان، ثابتة في فضاء الغرفة، بموازاة الطاولة التي تتوسّطها، لم ألاحظ انتشار الدخان في الأرجاء، وعجبت لذلك. كانت هناك أشياء على الطاولة قد احترقت، وأشياء لا تزال تحترق. لمحتُ ساعة يدي الوحيدة المتروكة على الطاولة، وقد أتى عليها الحريق، باستثناء الجزء الممتد ما بين الرقمين ٢ و ٩ ، أمسكت بالساعة من هذا الجزء، ورفعتها، فإذا كل محتوياتها تتساقط رماداً أسود، وعجبت كيف يستحيل المعدن الى مثل هذا الفتات الرماديّ، فكّرتُ، كيف لم تنتبه صاد، حيث تركتْ عود الثقاب مشتعلاً، هي التي طالما حذّرتني ودعتني الى الإنتباه إلى فرن الغاز والمدفأة الغازية، للتأكد من إغلاق أزرار هذه الأجهزة قبل الخروج من الغرفة، أو النوم! هل أناديها لتشاهد غرابة هذه الغيمة الدخانية الثابتة في فضاء محدّد، بمساحة سطح الطاولة حسب؟ لم أكن غاضباً، أو حزيناً على ساعة يدي التي احترقتْ، واستحالت سكناً، ولا أذكر أني فعلت شيئاً سوى أني رحت أتأمل حريقي!.

– ٢ –

(أ)

أمس حكيت لصاد انطباعي عن «سلالم الشرق»، رواية أمين معلوف الأخيرة، في ترجمتها العربية، الحاشدة بالأخطاء اللغوية، موضّحاً أن الكاتب ذهب أبعد في رؤيته الغربية لشخوصه، وأحداث مؤلّفه

هذا، مما ذهب اليه في روايته الأسبق « سمرقند » فإحدى الشخصيات الأساسية في هذه الرواية « كلارا » التي لم يشرْ المؤلف صراحة الى هويتها، كيهودية، مكتفياً بالإخبار عن مشاركتها في المقاومة السرية أثناء الإحتلال النازي لباريس، من دون أن نعرف عن دورها شيئاً. وماذا كانت فعلت في المقاومة، سوى أنها التقت صدفة في أحد بيوت المقاومة، بالرجل الذي ستتزوج منه لاحقاً، ثم نجدها فجأة في فلسطين بعد انتصار المقاومة الفرنسية، ودحر الاحتلال النازي، كإشارة ذكية، لمواصلة دورها المقاوم «ما دام هناك حقد منذ القدم بين العرب واليهود » كما يقول المؤلف، ثم لتحجزها الحدود، وأشياء تظل غامضة، عن زوجها المقيم في بيروت، بعد الاعلان عن قيام دولة اسرائيل، لتلتقيه بعد ٢٨ عاماً، في مكان موعد حبهما الأول، في ساحة النجمة بباريس.. إن كلارا هذه شخصية ذات تأثير وسحر، إضافة إلى بعدها الإنساني اللافت، الذي برع المؤلف في نحته جيداً، هناك أيضاً شخصية الخال، خال كلارا، الذي يقدمه الكاتب كذات مختلفة لا دور له في هذا الصراع الناشب بين العرب واليهود، قبل وبعد اعلان الدولة العبرية، حيث يعزل نفسه في حيفا ولا يخبرنا عنه، إلا حين يرد حديث كلارا، هذا في الوقت الذي تجيء عليه الشخصيات الأخرى التي تنبني عليها الرواية، عتاةً ولصوصاً وقتلة، أو ممسوسين عقلياً، وهم سلالة حاكم مسلم مخلوع من السلطة.

كنت أتساءل أيجيء كل ذلك صدفة، على أني قلت لصاد إني حفظت سطوراً كثيرة من الرواية، ورحت أقرأ لها غيباً هذا المقطع:

[يمكن أن يظل الحب بكراً، والمشاعر كذلك، شهراً بعد شهر، وسنة بعد أخرى، فالحياة ليست طويلة، كي نضجر منها].

بدت شديدة الإعجاب بهذا المقطع، وضمت يدي بين يديها، ودخلنا في الصمت، كنت أتهيأ لسفر قريب، ويشقّني الغياب سلفاً.

|

هذا صباح مختلف، صباح غريب. سبقه ليل أكثر غرابة، ما كان أسهل الليلة الأخيرة في لندن، حيث تعذّر إقلاع الطائرة، فأخذونا إلى فندق قريب، وحين أعلمونا صباحاً باستعداد الطائرة للاقلاع، أحسست برجفة في داخلي، وأيقنت أني في طريق البعاد عنك، فكيف صعدت الى الطائرة، لأصل ليلتي الأولى بعيداً عن لندن، ثم لتنهال الكوابيس، فأستيقظ مرات، وأنا أصرخ رعباً.

رأيتني في يديّ اضمامة من أعواد الورد الجوريّ، المحفوف برؤوس شوكية بارزة، وعليَّ أن أضعها في إناء مرتفع على الشباك. صعدت على كرسيّ صغير، وإذ رحت أمد يدي بالورد اختلَّ توازني، وأخذتُ أميل بجسدي ناحية الشباك، وانتظرت أن أهوي، كانت الرؤوس الشوكية تنغرز في لحمي، وصرخت باسمك: الشوك في يدي، ثم إني أفقتُ.

نهار ممطر، ورياح كثيرة، ورحت أبحث عن إيقاع ما، تنغلق الأشياء أمامي وأبحث عن إلفة في الهواء العاصف، أينك يا أغنيتي، لكم أفتقدك! الأخبار التي تجيء من البلاد جارحة، وما تنقله شاشات التلفاز، يُسمّم الروح أيضاً، لكم أحسّ بالخراب المحيط، لكم أرى عمق هذه الهاوية، وفي غمرة كل ذلك يملؤني حبكِ، وأطلُّ على خيط من الأمل، لا براء لي منه، هو الخيط الباقي، الخيط الحقيقي الى الحياة. لَكم يعمينا

الوقت، وأعصابنا أحياناً، عن رؤية جمال من نحب، لنؤدّي له كاملاً نهارنا، كصلاة دائمة!

|

بلى، اليوم هو الثلاثاء، لم يصل هاتفك، وكان انتظاري طويلاً، غادرت الرابطة لأدخل في صداع غريب، صداع لم أعرف مثله قبل، وما أن وصلت الدار، حتى تهالكت على سرير فراس، بلعتُ حبتيْ اسبرين، وما خفّ صداعي، قام فراس بتعصيب رأسي بمنديل، بعد أن لفَّه بقطع من الثلج، وقطع من الخيار، وهويت في النوم، لأستيقظ بعد ساعات مليئاً بالهشاشة والفراغ، لكن الصداع كان خفّ، ثم لأدخل في ردهة التفكير فيك. منذ أمس، رحت أخربش ما يشبه الشعر:

تُوجعُنيَ الأشياءْ
تُوجعُني في بعدك، كم توجعني الأشياءْ
تأخذني الريحُ الى الأمكنة،
أراني بين السابلة غريباً،
لا هذا المقهى مقهايَ،
ولا قدمايَ هنا قدمايَ،
أنا آخرُ طرواديٍّ عند الأسوارِ أَموتُ
وتاجي الإعياءْ
لا أبحث في زاوية، أو عشب، لأقول رجعتُ
فلا بحري هذا البحرُ، ولا مينائي هذا الميناءْ
تُوجعني الأشياءْ
وأنا تحت سماء غير سمائك
أين شراعُك، لتكون الزرقةُ والشمسُ
تكونُ لنا موسيقى الخضرةِ والماءْ!
تُوجعني الأشياءْ

(ب)

إنه عيد الأضحى، وأنا في البيت، أكتب وأدخّن، أمامي مدفأة، وانتظرتك حتى حدود الظهيرة، ثم أني ذهبت وفراس الى زيارة قبر حمدة أمي، وأول ما وصلنا، رأيت فراشة، صفراء زاهية، تتطاير حول رؤوس الأزهار المزروعة على ظهر القبر المستطيل، فكّرت: الجمال الجريح يحوم على الموت، فكرت في ذلك وأنا أقرأ الفاتحة واقفاً، وجلستُ على حافة قبر مجاور، ورحتُ أقرأ سورة «النور» مصادفة. كنت جدّ حزيناً، لا ظلال لهذا اليوم الهادئ الميّت، فأين أنت؟ ختمت القراءة بالفاتحة، ومسحت بيدي على شاهدة القبر كأني أقول لأمي وداعاً، ومشَينا الى بيت أختي القريب، ما أشدّ وحدة هذا اليوم!. أتقرّب من فراس هرباً مني، أضع يده في يدي، وأطمح أن أجد الكلام. أريد أن يعرف كم أحبّه، وكم أنا وحيد وأحتاجه، وكم هذه الأرض ضيقة على قلبي، لا أريد له أن يراني نافراً. كنا ندخن كرجلين وحيدين، أب وابنه، نعبر المقبرة

ونمشي، كيف أتواصل مع الأشياء والهواء والجبل، كي أتواصل معي، أحسّ أننا أتينا معاً هذا المكان، أنا وأنت، أحسّك الآن، وأنا في مدينة الموتى، أحسّك تهرعين اليّ من البعيد، من رؤوس الأشجار التي تطوّق المقبرة، أحسّك تماماً، كما لحظاتنا الأخيرة في لندن، وأنا أغادر حين نسيت جاكيتي الجلدي في الغرفة، وعدت لآخذه، خابرتك بالنسيان، فقلت إنك قادمة، ما كنت قد ابتعدت بعداً كثيراً، وأتيت اليّ، كنت مثل زهرة ترتجف في هبوب ريح، كيف احتضنتك عندها، كيف كان وجهك وعيناك ونظراتك الإلهية الوالهة، نظرات إله جريح، يرأف بجراح العابد! أحسّك أكثر، وتملأين عليّ البلد!

مكثنا دقائق قليلة في دار أختي، يا له من واجب اجتماعي مقيت!

كان لا بد أن آخذ بعض الكتب من مكتبتي الباقية وحيدة، في الجزء غير المؤجر من بيتي المؤجر في « الرصيفة » التي غادرها أبنائي إلى العاصمة. ودخلنا ولم يكن المستأجرون هناك، يا للبؤس الذي لحق بالشجر الذي زرعت من سنوات بعيدة، فأين الورد والزهر والخضرة؟ الحديقة ميتة، والصفصافة الوحيدة مقطوعة، لأنها اجتاحت كما قيل أسلاك الكهرباء العالية. وأين شجرة الكينا؟ أين شجرة الإجاص والتفاح؟ وأين الياسمينة المعرّشة على البوابة والسور؟ إني لأراها عيداناً يابسة، تتكسّر في الريح. ولماذا توقف نمو شجرة الليمون وكأنها لا ترغب أن تحتل مساحة أكبر من الفضاء؟ يا الله، هنا، مكان هذا الغبار، جلسنا معاً، ذات أيام من إبريل بعيد، في مثل هذا الشهر تماماً، هنا أخذنا الصور، وهنا وقفنا، وشربنا القهوة تحت معرّش هذه الدالية، ورأينا وجه الله معاً، وفرحنا، وهنا، ولدت أحلى الأحاسيس، وأجمل ما وهب الله لقلبين وحيدين، التقيا في العاصمة الأكثر وحدة وكآبة وجمالاً. وهنا كنّا. لا، لا، ليست هذه مكتبتي أو الصالة الطويلة التي أعرف، يا للأطلال!! رغم أن كل شيء مجلل بالقماش، إلا أن الغبار تسلل، وأضفى هذه الهالة من الهجران، ورائحة الغياب الإنسانيّ، والأصابع الحنونة، يا لكتبي الحزينة! ما من كآبة أشد عليّ من ذلك!

« واآسفاه »، قلت بصوت ممزوع من القلب، وأحسَّ بي فراس وراح يخفّف عليّ بقوله « إنها كما هي ». الأرضية جرداء، اللوحات أو ما تبقى منها على الجدران باقية على الجدران، مهجورة تماماً، كنت أنظر الى المكتبة، أنظر وأتأمّل صامتاً، وبعد وقت، أخذت ما يلزمني، دلفنا الى المخزن المتصل بالصّالة، كانت صور الشعراء والشهداء، في إطاراتها الخشبية مركونة أسفل الحائط، صور: أبو سلمى، إبراهيم طوقان، عبد الرحيم محمود، كمال ناصر، وغسّان كنفاني، ها هم في ذمة العتمة والعزلة والنسيان، صحبة أكوام من المجلات والكتب والأوراق التي لا أعرف تواريخها. كيف أطيل الوقفة إذن، والنظر اليهم؟! قلت لفراس: لنخرج، وعدت الى الصالة، هنا كانت الكنبات، هنا سهرنا معاً، وشربنا معاً، وقطفنا على عجل زهرة النوم السماوية. كيف أطيل مكوثي، وسط المشهد الجنائزي هذا؟ فجأة رأيت جهاز الهاتف ملقى فوق ظهر المكتبة بلا أسلاك موصولة، لن يرنّ الآن هذا الهاتف، فأكلّمك، كما قبل سنوات. صرت أتنفس بصعوبة، وفكّرت، ربما تتصلين الآن بالبيت في العاصمة، وعدنا، لم يكن صوتك قد وصل، متعب أنا، وحلقي جاف من القهوة المرة، سأشرب بعض الماء، وأحاول النوم الى نهار يكون فيه صوتك.

(جـ)

أمشي وحدي، في شارع لا أعرف له اسماً، أو في أية مدينة هو، حثثتُ الخطى، فإذا بي إلى جانب من أحب في زحام خفيف، إلى جانب صاد، كانت ترتدي ثوب عرس بلون زهري طويل، وتنسدل على وجهها غلالة شفّافة، من لون الثوب، لمحت عبرها عينيها القلقتين تجمّلان وجهها الأسمر المغمور بأسى غامض، تحوّطها طفلتان بثياب هفهافة.

كانت تبدو كأنها في زفاف، هممت بالحديث، وقمت بما يجعلها تلتفت نحوي، فأشارت لي أن أواصل الصمت والمشي. بعد ذلك، لا أعرف أين سرتُ وصرت، لكني بعد قليل وقت، لا أعرف مقداره، لمحتها من مسافة بعيدة بثوبها الزفافيّ، وحيدةً تنتظر في موقف للعربات الكبيرة، وكنت أنا على أسفلت غير ممهد، تطرّزه حفرٌ كثيرة، ووجدتني أندَفع نحوها، دون أن أنقل خطواتي. كنت كمن يدفُع بحركة غامضة، أنطلق مثل عربة هادرة بلا عجلات ماراً على الحفر والحجارة من دون أن أتعثر، أو أرهب مرور العربات، كنت أمشي في الهواء، لا لم أكن أمشي، كانت أقدامي ثابتة، وجسمي كذلك، وكنت أندفع، كانت الحركة في عينيّ ورأسي، حسب، وصلت الى طريق ترابيّ جانبيّ، فرأيت بناءً يقوم، كان بناءً دائرياً أشبه بالقلاع القديمة منه بأي بناء، ثم وجدتني داخل البناء. كان الداخل يمتدّ الى عمق بعيد في الأرض، بمستوى عدد من الطوابق، وكل طابق رفوف خشبية، يستريح عليها عمال تعبون، يدخنون ويشربون الشاي. نظرت الى نفسي: لماذا أنا هنا؟ وتذكرت وقوف من أحب هناك، تذكّرت صاد، خشيت أن تأتي عربة ما قبلي، وتأخذها، فكرت بالخروج السريع من القلعة، لا أعرف كيف دخلت، فكيف أعرف كيف أخرج؟! نظرت فإذا بالحائط الدائري، لا زالت قوالب طوبه خضراء والإسمنت مبتلاً وأخضر، خشيت إن أمسكتُ بطرفه العلوي لأتسلقه، أن ينهار بي، ولمحت لوحاً من الزينكو مسنداً الى جهة الحائط، ذا ثنيات يشبه الدرج، قلت لأحد العمال: هل يُستعمل هذا اللوح كدرج للصعود؟ قال بلى، وصعدت وإذ صرت على الحائط، التفتّ خلفي لأرى حريقاً على أحد الرفوف الخشبية داخل القلعة، وحين هبّ العمال لإطفائه، كان قد شبّ وازداد. اتسعت رقعة النّار، فقفزت عن الحائط، وانتبهت فجأة وأنا أقفز الى أن ارتفاع الحائط عن الأرض عال جداً، لكني كنت قفزت، وأدهشني أني وصلت الأرض واقفاً على قدميّ، ولم أصب بأذى.

كان ناس، وأولاد يمرّون في الجوار، رغبت أن أركض لأرى من أحب، لكني خشيت إن ركضت أن يُظن بي أني مشعل الحريق، مشيت بهدوء، محافظاً على وجهي، خالياً من تعابير الفزع، إلى أن وصلت إلى منحنى، ثم أطلقت ساقي للريح، لم أكن أقصد جهة بعينها، أما عن وقوف من أحب وانتظاره، وقوف صاد أو انتظارها، فلم أعدْ أذكر ن ذلك شيئاً وليس ثمة غير الإعياء، إعياءِ المطارد!.

(د)

كنت أجلس في البيت، هو بيتي، لكنه ليس بيتي في الحياة، بيت مؤثث بجمالية تنمّ عن ذوق فني جميل، بديكورات زاهية، من خشبيّات، وتطريزات، وقطع سجّادية، ومفارش هنا وهناك، أجلس مع أصدقاء، هم شعراء وكتاب من أجيال لاحقة على جيلي، أحبهم، وأحدب عليهم ما استطاع القلب والوقت، وثمة مائدة غير منظورة تُعدّ من شراب وطعام، وفي زاوية بعيدة من القاعة نشغلها كانت أمي تنام، أمي المريضة على ما يبدو.

كان أصحابي يشربون، وكنت أدخل في الحزن وحدي، مشاعر حزينة تتدافع داخلي، وأبتسم

لأصحابي، كان عليّ أن أغادر البيت إلى مهمة ما، فكّرت لو أني تركت في البيت أصحابي، سيوغلون في الشراب، ويقلقون راحة أمي النائمة، وهي إن صحتْ وأطلّتْ على مشاهد شططهم، سيحزن قلبها عليّ، لا أعرف ما تلا ذلك، غير أني عدت، فوجدتهم قد أتوا على الطعام، وكان لي فيه رغبة، فساءني ذلك، مشيت حيث ترقد أمي، ورحت أسندها بحنو، كما لو كنت أسند طفلة غالية وعليلة؛ ألاحظ أن أمي أطول مما أعرف، وسامقة ببنية رمحيّة، لكأن المرض زاد من نحولها، ولون بشرتها أميل إلى البياض، وهو غير لونها القمحيّ الذي أحب، أمي تتهدلّ بين يديّ وتتكسر، كانت أمي تموت، وتغمض عينيها كغزالة مطعونة، لم أبك يوماً، لم أبك حتى في يوم موتها في الحياة، كما بكيت، وهي بين يديّ تميل عنقاً وجيداً وتنطفئ، بكاءً ما عرفت له شبهاً، كان أصحابي يقفون بالباب، وأنا أنخرط وحيداً في حرقاتي، وفي عجزي عن فعل أيّ شيء يخرجها من عزلة الموت.

في الصباح، وأنا أحتسي القهوة مع صاد رويت رؤياي هذه، فإذا بها تحدّق فيّ محتارة، بينا يداها تقتربان مني، أنا الكثير الكلام عن الموت والزمن. في صباح اليوم التالي، رنّ هاتف الغرفة، رنّ في قلبي فانتفضتُ، وإذ رفعت السماعة، جاء صوتها:

– محمد «لحظة صمت» عبد العزيز مات.

وعلا النشيج، وعذّبني الكلام حتى غاص في الدياجير قلبي.

رأيتني في حيّ جميل، في مدينة لا أعرف، منازل راقية تحوّطها الأشجار، بمداخل من عرائش الياسمين والخضرة اليانعة، لكأني أقيم هنا، الناس في الشوارع، ولعل احتفالاً هناك لا أعرف له سبباً أو مناسبة، ربما كان فرحاً لعائلة، أعرف أن أفراد عائلتي موجودون بين الناس، لكني لا أرى أحداً منهم. ووجدتني مع امرأتي التي تسمى امرأتي، ثمة سلام ما بيننا، وهدوء غنائيّ، يشيع في المكان وفي النفس. أنفلتُ من امرأتي لأجدني داخل عربة زرقاء جديدة، أقودها على طريق اسفلتيّ، غير طريق الحيّ الذي كنت أصف قبل قليل، أقود العربة في غير سرعة، لتواجهني عربة أخرى في ذات الإتجاه الذي أسير، تطلق زامورها لتنبيهي الى خطأي في السير، انحرفت بعربتي إلى الإتجاه الآخر في اللحظة الأخيرة، لأواصل دون أن أعرف غاية لي، دخلت في طريق ترابيّ تأخذ في الصعود التدريجيّ إلى قمة جبل شاهق، ربما أن ما دفعني إلى ذلك هو اكتشافي لوجود عربة خلفي، راحت تطلق زامورها، رغم أنها بعيدة عن العربة التي أقود، لكأنما تتقصّدني وتدفعني عمداً للذهاب في الصعود ولأني لا أعرف أين أذهب بي، رحتُ أضغط على دعّاسة البنزين، وأزيد من سرعتي، وكلما ضغطت أكثر، كنت أندفع إلى الأعلى، وأدرك ما أنا فيه من ورطة، إذ انحصرتْ خياراتي بأن أواصل، حتى شارفت قمة الجبل، ولم يعد من جبل أو شيء، ينبسط أمام الرؤية، غير فضاء أزرق ممدود، ينسرب حتى الأفق، ليس ثمة غير الهاوية إذن. فجأة على خط القمة تماماً، انبثق أمامي جذع شجرة ضخمة، يملأ الطريق، أو يسدّ اتجاهي إلى الهاوية، وقفت العربة دون إرادة مني، قبل ملامسة الجذع بقليل، والعربة التي ورائي، لا تزال تصعد ورائي، واكتشفت أني لا أعرف قيادة العربة الى الخلف، لأعود أدراجي عبر هذا الإنحدار السحيق، أصابني رعب لا يوصف، وأنا أخمّن شكل موتي القادم لا محالة، وأتصوّره، إلا إذا انبثقت من الغيب معجزة ما، وغمر الرعب واليأس روحي، ثم واصلت نومي وكلّي يرتجف.

– ٣ –

(أ)

بعض الكتب تأخذنا منها، وتمنعنا من مواصلة القراءة، ذلك أن بمقدور عبارة ما، فكرة ما، أن تحرك فينا أفضل حياة كاملة طويلة، وتدفعنا لنطلّ على عالم خبيء، طيّ طبقات الذاكرة، أهَلْنا عليه الصمت والكلام، وسلسلناه حتى اشتمله الغياب والنسيان تماماً، معزولاً هناك في جزيرة لا نعرف، ومع الأيام تزداد العين إغماضاً، وننأى نحن.

وإذ نقف على العبارة أو الفكرة، تذهب هذه في حرث داخلنا حراثة عميقة، وفاعلة، لنقف حزينين ومبهورين أمام خزيننا القديم، وأمام المعنى الذي يقول حقيقتنا، دون أن نلمس هذا المعنى إدراكاً وحياة، هكذا نعرفنا من جديد، ونذهب فينا متفكّرين أمام هذا الوخز الوجيع.

ألم يقل « باشلار » (إن قيم الألفة تمتلك جاذبية تجعل القارئ يتوقّف عن قراءة حجرتك، إنه يرى حجرته مرة أخرى، إنه بعيد عنك الآن، يصغي لذكرياته عن أب وجدة، عن أم وخادم، وباختصار عن الإنسان الذي يسيطر على أحب ذكرياته).

يُخيّل لي، أني سأظل نزيل هذا الأوقيانوس الرجراج، أوقيانوس الحزن الملازم لحياتي، أنا المترع بكآبات الجزر القديمة، نزيلها الأبديّ، المتوزعة أيامه بين الرمال والحصى، لائباً وممروراً بها، لكأنها الوشم الباقي، وما أنا سوى ذلك الولد البعيد عن نباته الأخضر، وأضاميم النرجس الجبليّ والتعب، لكأن الانسان يظل أبداً ابن مكوّناته الأولى، وسادن ذلك الزمن النائي، فلماذا تتواصل هذه البنوة فيه عاتية الوخز بتنبيهاتها، وبما تظل ترشحه في الذات من عصارات وتشكيلات، لا يد له فيها ولا قرار!

أكتب الآن كما لو كنت أشكو، أو أقدّم مظلمة ما، أمام قضاة غائبين، أو وهميّين، وليس في بالي هذا الأمر. أكتب فقط، لأني أريد أن أرتاح أساساً من الكتابة، وأن أفضي إليّ دونما رغبات أو هواجس تتآكلني، لأعرف أين صرت، وما الذي يلمّ بي في هذا الإقليم، في هذه المدينة، في الغرفة التي تفيض بالتساؤلات، وغاب عنها الورد، في المقهى الحاشد بالنساء الوحيدات، حيث لا يحضر هاشم إلاّ يوم السبت، أريد أن أراني عارياً، في حقيقتي العارية، وأريد أن أكون وحدي، بلا كتابة، بلا ورق، أو أشواق، وأنبذ هذا الرّف الطويل من الكتب، وأكون لي.

أمس صحوت في نومي، على هذه الرؤيا، رأيتني ممدّداً على ظهري، وإلى جانبي حقيبتي البنية، حاوية أوراقي وسجائري وأقلامي، كنت في وضع غريب لا أعرف له سبباً، لكأني كنت أتخفّى من مطاردين، أو يراد لي هذا المخبأ الذي لا مقدور لعين أو أحد أن يراه، أو يتسمّع أنفاسي فيه، ذلك أني كنت تحت بناية عالية بطوابق عديدة، بناية مهجورة، ما اكتمل بناؤها، كما لو أن مالكها نفدت نقوده، فغادرها البناؤون قبل الشروع في أعمال التشطيبات الأخيرة، فظلّت بلا شبابيك أو أبواب، بناية تكاد تكون مرفوعة في الهواء، ولا تتصل بالأرض باستثناء جزئها الخلفيّ، وهو الضلع الوحيد ذو الأساس، وتقوم عليه البناية، بينما الأضلاع الثلاثة الأخرى ترتفع في الفراغ. انتبهت فجأة إلى غياب الأعمدة، وخلوّ هذه المساحات منها، فكيف تقوم هكذا دونما ساند، ملغية قانون الجاذبية، لعلّي تساءلت ذلك، على أن هذا لم يحرّك

داخلي غرابة ما أو دهشة، لكأني كنت أرى الأمر طبيعياً، بعد قليل فكرت أني لو رغبت الخروج من مخبأي، فعلّي أولاً تحريك جسدي زحفاً باتجاه الضلع الأمامي الأقرب إلى قدمي، وهنا بدأ يدب فيّ خوف ما من أن أعجز في إدارة أعضاء جسدي مثلاً، أو تهبط البناية فجأة، هذه التي بلا أعمدة. ثم انتبهت إلى أمر آخر، وهو أن قاع البناية يكاد يلامسني، وأنا ممدد على ظهري، فمن أين لي حرية الحركة، وهكذا رحت أحرك أطرافي لأعرف مدى الحرية المتاح لي، ملتُ إلى جانبي الأيسر، فعلق كتفي الأيمن بقاع البناية، ووجدتني ممسوكاً بإحكام، وحقيبتي التي إلى جانبي كانت، ويفترض أني ابتعدت عنها باستدارتي، وجدتها لاصقة بي، مثل حجر صغير، يركز ويسند حجراً كبيراً في جدار، ومنعني ذلك من الزحزحة أو العودة الى وضعي السابق. فكّرت بأن ارتفاع البناية عني، لا يتيح لي أن أعود فأنقلب على ظهري فوق الحقيبة، التي عجزتُ عن زحزحتها عن خاصرتي، ومع ذلك رحت أحاول بأناة وحرص مدروس، مشبعاً بالقلق والتحسبات الغامضة، فكان أمر المحاولة صعباً، لكأن كتفي خيطَ بالبناية، وحتى لا أصل سريعاً إلى اليأس، توقفت عن المحاولة، ورغبت أن أفكر قليلاً في حلّ ناجع، لا يزيد إرباكي، وإذ ذاك، أدركت وضعي الحقيقي، الوضع الذي أنا فيه، وضع المصيدة المحكمة عليّ إذ الصراخ لا يجدي، أو طلب النجدة، فالمكان خلاء واسع، بالغ الوحشة والإقصاء حيث لا ناس ولا طير، أو حركة، فما الذي جاء بي هنا، حتى لا يسقط عليّ ضوء، يا الله، هكذا فكّرت وتساءلت، وأيقنت أن ما من أحد سيحرّرني، سوى ن أضمر وأضمر، وأن مع الوقت يهزل حجمي، ويجعلني قادراً على الإنسراب بين التراب والحصى بعيداً عن هذا القاع، ثم راحت عتمة تهبط، ومعها راح رعب في أوصالي يدبّ، ووقعت ثانية في النوم، وغبت عن الوعي.

(ب)

أفقتُ عليّ، نائماً في سرير واسع، على جنبي الأيمن، ولم أكن وحدي، كنتُ أحس أمي نائمة هي الأخرى، على الجانب الآخر منه، فكّرتُ: لمْ أرها منذ زمن، لم أرها قبل النوم، كما لم أرها في النهار! ثمة ضوء شحيح في الغرفة يتسرّب من ضوء الممرّ عبر بابها نصف المشقوق. أتململ وأفتح عينيّ قليلاً، أكاد لا أعرف هذه الغرفة، على أنّ لها شبهاً بغرفتي الراهنة في لندن، التي فيها أعيش، وأقرأ وأكتب، وأطعم نفسي وأُحبّ.

أصحو أكثر وأتفحّص حولي، هو ذا السرير، نفس سريري ، وأنا في غرفتي، هي هي ذاتها، عرفتها أولاً من بابها، لكأني في حلم أشبه بحياتي، أدرك أنّ حواسّي كلّها متيقظة، وأنّ خلف الباب نصف المشقوق تربض أفعى، ويصلني وعيدها، جازمة أنها بعد قليل ستلقي به عليّ، لا أعرف ما هو الشيء الذي تنوي إلقاءه عليّ، كما لم يدهشني أنّ الأفعى تتكلّم مثلي، وأن لغتها عربية فصيحة، وتهدّدني بها، ولا أعرف سبباً لكل هذا، لم تكن لتفزعني بعربيّتها الواضحة والحاسمة، كان يقلقني أكثر، أن تفيق أمي على ما تحدثه من ضجة خلف الباب، في صحن هذا الليل البهيم!

فجأة خامرني خوف ما، غبّ انتباهي

[ألاحظ الآن في حالة الكتابة كتابة هذه الإفاقة، أني ومنذ زمن ليس بالقليل، وفي مثل إفاقاتي هذه، صرت أراني أسير حالات، أكون فيها هدفاً لشراسات عدد من الحيوانات داجنة وغير داجنة، فهي إمّا

تهزل معي، أو تهدّد حياتي بلغة عربية سليمة، لا بالنباح أو الفحيح، أداتها التعبيرية الوحيدة، كما حصل معي قبل أسبوعين مع كلبين غريبين!].

هكذا رحت أصغي الى عربية سليمة، على لسان أفعى الباب المشقوق، وأتحسّب مما تحمله اللحظة التالية، أحسستني كالمربوط العاجز عن تحريك نفسه، لم أستدر الى ناحية أمي، ظللت ساكناً في هيئتي النّائمة المترقبة، الى أن اتسع شقّ الباب، والأفعى دخلت.

انتبهت الى أنها بلا شكلها الطبيعيّ، الأفقيِّ الزاحف على الأرض. أرى قامة منتصبة وتمشي، قامة هلاميّة بلا ملامح. وقفت في مواجهتي، دون أن أملك حراكاً، ظللتُ ممدوداً على السرير، وفي صمت مراسمي، ألقت بالشيء عليّ، وكان ذراع إنسان، ذراعاً حقيقية، كما لو كانت منزوعة للتّو من جسد، من دون أي أثر لدم عليها، وانثنتْ راجعة الى وقفتها المترصّدة خلف الباب الذي ظلّ مشقوقاً.

أصابني كلّه ذلك، بما يشبه الشلل التام، تلاه صمتٌ مرعوب، التفتُّ الى أصابع اليد التي وقعت على جنبي الأيمن في نومتي واستقرَّتْ، كانت أطرافها على مرفقي تماماً، وتأمّلتها: أصابع بيضاء، لا خدوش فيها تميل الى إمتلاء أقرب إلى انتفاخ مرضيّ، حاولت أن أزحيها عني بيسراي التي أنام عليها، حتى لا تراها أمي، إن حدث وأفاقت، فما استطعت، وغشاني رعب غريب. وفي محاولة ربما لتبديد رعبي، رحت أخطب بصوت أشبه بالصراخ، موجّهاً قذائفي اللغوية الى الأفعى الملازمة لبابي المشقوق، مبيّناً أنها ما كانت لتقدر أن تقوم بفعلها هذا في النهار، النهار الحقيقيّ، لو كان ناسي حاضرين وأهلي في الطرقات، أو هذا ما أردته مضموناً لقذائفي، إلا أني انتبهتُ أن كلماتي المشوبة بخوف واضح، لا تخرج من حلقي كاملة الحروف، ولا أكاد ألفظ كلمة واحدة كاملة، وإذْ تأكّد لي ذلك، رأيت رعبي يتضاعف، وآن وقعت عيناي على أصابع اليد التي استحال عليّ اسقاطها عن السرير وعنّي، هويتُ فجأة في الصّراخ.

ثمّ مرّ الليل في المنام، وصار إلى نهار ورأيتني أتجوّل في شوارع لا أعرفها، رأيت أطفالاً وصبية يلعبون، وكنتُ أتلفّت حولي، أبحث عن أحد أعرفه، أحد ما يمرّ صدفة، كنتُ أبحثُ حقاً، عن هذا الغائب، لأروي له ما رأيت، وأعرف أحوالي ومرضي، وأحدّثه عن كائناتي اللغوية الجديدة، في عتمة الإفاقة والنّوم.

رأيت قاصّاً، رعيتُ بداياته الأولى، كان يجلس الى امرأة على أرض معشبة، وكان الأخضر سائداً في المكان، قلت له سأروي لك حكاية، ولم أقلْ حلماً، عاجلني بحزم: في ما بعد، كان مشغولاً بحق، وكانا يحكيان. أضاف: لماذا لا تكتبها لي على ورقة؟ نظرت اليه، نظرت اليهما، ورأيت كم يجدر به أن يخذلني، ويقول ما قال، ليُنحّيني عنه، فالخسارة واضحة، حين تخرج من الحياة الى الحكاية.

مشيت عنهما، لا غاضباً أو محرجاً من كلامه أمام المرأة، مشيت جاهلاً أين أروح للتّخلص من حملي الثقيل، لعلّي ما اهتديتُ، أو ربما أفقتُ بعد ذلك.

(جـ)

كنت أشغل ومنْ أحبُّ حَيزاً غامضاً منزوعاً من المساحة والشكل، لا نعرف إن كان غرفة أو حانة، كما لا نعرف أين يقوم هذا المكان الغريب، نشغله إلفين، يرشحان هوىً، ونحتسي النبيذ، وعلى ما يشبه طاولة خشبية أمامنا، ثمة زجاجات صغيرة تنتصب فارغة، نرشف الشراب مطعّماً بالقبل الخاطفة الرشيقة، وتنخلع الأضلاع لذاذة. كان المحيط عتمة، ولا نرى سوانا، نحن بقعة الضوء الوحيدة، على أن ذلك ما

كان ليثير فينا تساؤلاً ما، أو استغراباً، فما سألتُ مَنْ أحب أين نحن!.

مالت صاد عليّ، بعنقها وصدرها كلّه، وفي ما يشبه النطق، سمعتُ رنين الإغواء، في سؤال: «هل تريد...؟» وإذا كانت تميل، رأيتني ذات اللحظة، أتمدّد على جنبي، ولا أعرف كيف تغيّر وضعي أو متى، لكني أومأت لها بعينيّ أنْ سيكون.

أذكر كانت يدي في الفراغ، بين أعناق الزجاجات الفارغة اليها، دون أن تصل، أو تعود إليّ، حينما انبتر المشهد، ولا أعرف أين صرنا، أو أين صارَ الوقت والنبيذ، والحيّز الكائن في العتمة، وقد شكّل جلستنا النبيذية تلك.

ها نحن في عتمة جديدة، ونمشي، نحدّق في واجهة مكان ما، كأنّه مطعم، ونهمّ بالدخول، والعتمة كاملة في الداخل، أقول لها أدخل أولاً لأرى إن كان المكان مناسباً، دخلت وظلّت بالباب. الممرات معتمة، والعتمة تحتلّ الزوايا، تجاوزت طاولة يجلس إليها رجل وامرأة يحتسيان شراباً ما، ويطعمان نفسيهما، بالكاد رأيت فناء المكان، وثمّنتُ صلاحيّته لمديح العزلة، عدتُ أتحسّس مواقع أقدامي إليها، كنت أشقّ العتمة مهتدياً بضوء خفيّ، وإذ صرت بالباب حيث تنتظرني صاد، كانت العتمة حسب، وما وجدتها، درتُ بعينيّ في الإتجاهات، خطر لي أن أصرخ عالياً باسمها، انتظرتُ قليلاً، ودخلتُ المكان ثانية فلعلّها دخلتْ ورائي، حدّقتُ حتى جفلتُ، ثم زحفتُ في الخوف إلى الخارج، لأجدها واقفة حيث كانت، تتأمّل وتقرأ إعلاناً على حائط غير منظور، كان وقت من الحيرة قد مرّ بطيئاً وثقيلاً في البحث عنها. بدت لي هادئة، كأنّها لم تقترف غياباً ما، وإذا تساءلتُ مستعرضاً قلقي، راحت في خط من الضحك الفارغ، بينما كان داخلي يغلي، وما بين الضحك والغليان، فقدنا مديح العزلة، وانقشعتْ فيَّ العتمة.

(د)

وصلت بيتي، كانت غرفة واسعة، تتصل ببلاط الرصيف مباشرة، لا أثاث فيها، ولها ساحة خلفية، تطلُّ على شارع آخذ في الصّعود، مشيتُ قليلاً في ساحته، أتأمّل الفراغ وأسأل نفسي عن السبب الذي جاء بي إلى هنا، ومتّى كان هذا المكان بيتي، وبينا كنت أمسح الأفق بنظرة عشواء، سمعت صوت امرأة خلف سور البيت المجاور، كان وقع خطواتها يرنّ ويعرف من بعد، قلتُ آخذ كرسيّاً وأجلس أمام الغرفة، فأدخّن سيجارة، قد أراها وتراني، يحرّكني فضول ورغبة ما. ولا أعرف وجه المرأة والمكان إذ دفعت بعينيّ تتجسسّان، لمحتها تجلس أمام دارها، وقد سبقتني، أحرجني أن أعود، فأحضر الكرسيّ لأجلس، ذلك أنها رأت أنني رأيتها، خطوتُ إلى الشارع المقابل للساحة الخلفية، ووقفتُ على رأس الطلعة، رأيتُ ما أدهشني حقاً، رأيتُ قطعة أرض مفروزة، كنتُ اشتريتها في إفاقة سابقة، وكانت على طرف ناء من المدينة، في غير هذا المكان، ها أنا أرى ذات القطعة، أراها مسوّرة ومشجّرة على الطرف الجنوبيّ منها يقوم بناء صغير، ربما من غرفتين، أشبه بمنزل حارس، وأرى على يمين البناء، وفي صفٍّ واحد ثلاث شجرات زيتون، وفي الوسط أرى ما يُشكّل هلالاً من جذوع النّخيل العالي زُرِع حديثاً، ولا تزال الرؤوس بلا سعف، وملفوفة بالخيش، بيْنما على يسار المبنى شجر ليس بالكبير، لا أعرف نوعه، ونباتات خضراء، ولاحظت أن الواجهة الأمامية على طولها الواضح ليست مزروعة بأيّ نوع من الأشجار، ورغبتُ لو كنتُ نثرتها

بالبرقوق أو اللوز، لتراها أختي حين تأتي لزيارتنا، أما لماذا أختي فلا أعرف، تعبتُ وأنا أفكر في قطعة الأرض هذه، وفي هذا النخيل أيضاً، وأسأل نفسي: متى شُجّرتْ كل هذه المساحة، ومتى نما الشجر؟ كما رحتُ ألومني على هذا البناء المطرف الأشبه بسكن الناطور منه إلى بيت عائليّ، وانتبهتُ الى سبب وقوفي، وهو انتظار أمي حمدة التي ستأتي بعد قليل، وما أن انتبهت الى ذلك، حتى بزغتْ كوكبة من نساء قادمات من الفراغ أو الغيب، تعرّفت على أمي بينهنٍ، ورحت أتأمل قامتها المنتصبة الطويلة أمامي، وإذ كنت أتملّى قسمات وجهها بين وجوه الكوكبة النسائية، راح وجهها يتشكّل ويستحيل شيئاً فشيئاً الى وجه صاد، المرأة التي أحب، وغادرتُ من أجلها بيتي الأرضيّ، وإذ فركتُ عينيّ، ورحتُ أنظر من جديد، عادت ملامح أمي تتشكّل ثانية على وجه صاد، ظللتُ مبهوراً، وإذ خطوتُ نحو الكوكبة النسائية، راح يختفي كلّ شيء، حتى رؤوس النخيل التي لم أزرع.

محمد القيسي

معركة مَجِدُّو

مقدمة

تحتمس الثالث هو الفرعون المصري الذي أسس امبراطورية مصرية على أسس راسخة دامت أكثر من قرن من الزمان. وعلى مدار عشرين سنة (١٤٦٨ ـ ١٤٣٦ ق.م.) قاد تحتمس الثالث حملات عسكرية إلى آسيا كل سنة تقريباً، وقد زاد عدد هذه الحملات عن ست عشرة حملة. وتضمنت بعض هذه الحملات مواجهات جدية، وبعضها من قبيل استعراض القوة (Nelson, 1913, Pritchard 1958: 175). ويحتوي نص تحتمس الثالث، الذي نحن بصدده، حول معركة مجدو على معلومات مفصلة حول حملته الأولى، التي جرت ربما سنة ١٤٦٨ق.م. والتي هاجم فيها الجيش المصري القوة الآسيوية في مدينة مجدو الكنعانية.

والحوليات التي تصف حملة تحتمس الثالث منقوشة على جدران معبد الكرنك في مصر (Lange, and Hirmer 1985) تسجيلاً للانتصارات التي أحرزها بعون آمون رع. فبمجرد اعتلاء تحتمس الثالث العرش فقد اضطر إلى التصدي للثورة التي اجتاحت الإمارات الآسيوية المتحالفة في أعقاب وفاة «حتشبسوت». وقام هذا التحالف الذي تزعمه كل من أمير قادش وأمير مجدو بتحريض من الدولة الميتانية، على ما يبدو. وتمثل ميتاني حضارة «الحوريين» المعاصرة للكاشيين في بابل، الذين قامت إمبراطوريتهم على أنقاض إمبراطورية حمورابي، وبلغت أوج عظمتها في القرن الخامس عشر ق. م. ويقع مركز الإمبراطورية الميتانية في المنطقة الواقعة بين دجلة والفرات جنوب جبل طوروس، ويمتد ليشمل سوريا وكردستان شمالاً، وصولاً إلى أطراف فلسطين. وهي المنطقة التي شهدت المواجهة بين الإمبراطورية الميتانية والإمبراطورية المصرية من عهد الفرعون المصري احمس (جريمال ١٩٩٣:٢٧٤). دشن تحتمس في المعركة التي خاضها ضد تحالف المدن الكنعانية أولى سنوات حكمه، محرزاً نصراً مؤزراً، أمن من خلاله السيطرة المصرية على كنعان في عهد المملكة الحديثة.

تشير الدلائل الأثرية والمصادر الكتابية إلى العلاقات الوثيقة بين مصر وكنعان على مدار العصر البرونزي. وقد ظهرت الدلائل الحضارية المصرية في السياقات الأثرية الفلسطينية مع بداية الألف الثالث ق.م. وتدل الأختام المصرية المكتشفة في أريحا على أن ثمة روابط تجارية كانت قائمة بين البلدين. كما أن صور القوافل الكنعانية المصورة في قبور بني حسن من عهد المملكة الثانية عشرة. (القرن التاسع عشر ق.م) لدليل آخر على عمق هذه الروابط. أما درجة السيطرة المصرية على كنعان فتوضحها الدلائل

الأثرية (Thopmson 1979, Aharoni 1979: 39 - 94). وتحمل نصوص اللعنات المصرية، أيضاً، القليل من المعلومات. وأظهرت التنقيبات الأثرية مسلات وتماثيل مصرية من عهد المملكة الوسطى في أوغاريت وجبيل وبيروت على الساحل الفنيقي، ومجدو وبيسان، وتل وقاص وتل الجزيري وتل العجول في فلسطين.

وفي العصر البرونزي الوسيط (١٩٥٠ ـ ١٥٥٠ ق.م.)، وهي الفترة التي تعرف في المصادر التاريخية بفترة حكم الهكسوس في مصر وفلسطين، هناك القليل من المصادر الكتابية التي تلقي الضوء على الأوضاع في هذه الفترة. ويبدو أن الحكام الهكسوس، وهم عبارة عن أرستقراطية عسكرية من أصل آسيوي، قد أخضعوا مصر وفلسطين لحكمهم إبان حكم المملكة الخامسة عشرة.

كانت فلسطين قد شهدت في العصر البرونزي الوسيط (١٩٥٠ ـ ١٥٥٠ ق.م.) انتعاشاً حضارياً ملموساً، وعودة حضارة التمدن في المراكز المدينية، التي هجرت في الفترة الإنتقالية بين العصر البرونزي المبكر والعصر البرونزي الوسيط. وتدل آثار المدن الكبيرة، بتحصيناتها القوية المكتشفة في تل وقاص وأريحا ومجدو وتْعَنَّك وتل دوثان وتل بلاطة وبِتِّين والقدس وتل الدوير، على حدوث هذا الانتقال النوعي.

كما شهد العصر البرونزي المتأخر (١٥٥٠ ـ ١٢٠٠ ق.م.) استمراراً لحضارة العصر البرونزي الوسيط. ورغم سقوط حكم الهكسوس فقد بقيت دويلات المدن الكنعانية تحت التأثير السياسي المصري الذي استمر على مدار المملكة المصرية الجديدة. وتميزت هذه الفترة بانتعاش التجارة الدولية، تشهد على ذلك كثافة المواد الحضارية المكتشفة في السياقات الأثرية الفلسطينية في هذه الفترة، بما في ذلك الجرار الكنعانية المكتشفة في المواقع المصرية نفسها، وهي الجرار التي حملت الزيت والنبيذ إلى مصر. هذا بالإضافة إلى الرسومات المرية التي تصور الحركة التجارية البحرية النشطة بين فلسطين ومصر.

ويستشف من النص بأن معركة مجدو كانت واحدة من المعارك الفاصلة في تاريخ العلاقات بين مصر والشماليين. ويحتوي نقش تحتمس على معلومات تاريخية وطبوغرافية ثمينة تلقي الضوء على الوضع السياسي والإقتصادي في فلسطين وسوريا في أواسط الألف الثاني ق.م. وحسب نقش تحتمس فقد شارك في الحرب ما يزيد عن مائة من المدن الكنعانية. وقاد المعركة عن الجانب الشمالي ملوك قادش الواقعة على نهر العاصي وملوك مجدو. ويعتبر هذا أكبر تحالف للملوك الكنعانيين جرى تنظيمه ضد النفوذ المصري. ولا شك بأن هذا التحالف كان مدعوماً من المملكة الميتانية في محاولة لتحدي السلطة المصرية في كنعان.

ويبدو أن ثورة عارمة قد اجتاحت كنعان ضد النفوذ المصري من يرزا (تل جمة) جنوباً وحتى نهاية العالم، أي من حدود كنعان الجنوبية وحتى حدود السيطرة المصرية في سوريا (Albright 1949, Kenyon 1979, Aharoni 1979) كما جاء في مقدمة حولية تحتمس الثالث. ويتضح بأن حامية مصرية قد حافظت على موقعها الأخير في شاروحين ويعرف بتل الفارعة الجنوبي، وهو نفس الموقع الذي كان محط الأنظار في خط الدفاع الهكسوسي. ويسمح النص بتتبع المحطات الرئيسية في سير الحملة من مصر إلى فلسطين. ومن سيلا، وهي الحصن الحدودي الرئيسي شرق الدلتا، إلى غزة عند الحدود المصرية، قطع

الجيش المصري مسافة ١٥٠ ميلاً في تسعة أو عشرة أيام، وهي سرعة كبيرة، بما يشير إلى أن الجزء الجنوبي من الطريق الساحلي «فيا مارس» كان تحت السيطرة المصرية التامة. ويشير النص إلى غزة كمدينة تقع تحت السيطرة المصرية ولدورها كقاعدة مصرية رئيسية في كنعان.

أما المحطة الرئيسية الثانية في الحولية المصرية فهي مدينة يخم (خربة يمنا) الواقعة في سهل سارونا، جنوب غرب الكرمل. وقد قطع الجيش المصري مسافة الـ ٧٥ ميلاً بين غزة ويخم في أحد عشر أو اثني عشر يوماً. مما يدلّ على أن تقدم الحملة كان بطيئاً، ربما للمخاطر التي ينطوي عليها السير في بيئة معادية، بما يملي المحافظة على التئام الجيش قدر الإمكان، إضافة لوعورة الطريق أيضاً. وفي يخم عقد الفرعون المصري اجتماعاً تشاورياً مع قادته، لتقرير الطريق التي سيسلكها الجيش المصري من سهل سارونا إلى سهل مرج ابن عامر. وقد أوصى قادة الجيش بسلوك الطريق الجنوبي المفضي إلى السهل بالقرب من تعنك، أو الطريق الشمالي الذي ينطلق من سهل سارونا إلى الشمال من زفث (خربة ست ليلى)، ويصل سهل مرج ابن عامر إلى الشمال من مجدو. وحذر قادة الجيش تحتمس من مغبة سلوك الممر الضيق في أرونا، وهو معبر وادي عارة. ودعموا تخوفاتهم بمعلومات استخبارية، تفيد بأن العدو يترقبهم عند مخرج هذا الوادي.

ويتضح بأن تحتمس الثالث لم يستمع إلى نصائح قادته العسكريين، وقرر سلوك أقصر الطرق عبر وادي عارة، محققاً بهذه المجازفة العسكرية عنصر المباغتة ضد قوات التحالف الكنعاني. وعندما دلفت طلائع قواته السهل، وأمكن له تجميع جيشه عند جدول كينا، وتبيَّن له بأن قوات التحالف الكنعاني قد تركت هذا المعبر الإستراتيجي بالقرب من مجدو دونما حماية، تنفس تحتمس الصعداء مهللاً؛ لقد هزموا!، متيقناً من نتيجة المعركة قبل أن تبدأ. ويعكس قلق تحتمس الشديد على مؤخرة الجيش تخوفه من مبادرة التحالف الكنعاني إلى الهجوم قبل تجميع قواته. أما قوات التحالف الكنعاني فقد كانت تنتظر قدومهم من الطريق الأخرى، لتنقلب حساباتها رأساً على عقب. وهكذا يتضح بأن خطة التحالف الكنعاني لاستدراج الجيش المصري إلى السهل، ثم الهجوم المباغت عليه، لم تفلح بسبب عجزه عن رصد تحرك الجيش المصري الجرار، وبسبب توزيع القوات على المعابر التي لم يطرقها الجيش المصري، إذ كانوا ينتظرون بكمائنهم عند المعبر الجنوبي الأمر الذي أسهم في حسم المعركة قبل أن تبدأ فعلياً.

ويبدو أن المعركة التي دارت رحاها في سهل مرج ابن عامر بالقرب من مجدو كانت قصيرة جداً، انتهت بانتصار مصري مبين. كما أن خطة الكنعانيين الحربية، التي اعتمدت على استخدام العربات، لم تفلح أمام جنود الخيالة والمشاة المصريين الأكثر قدرة على المناورة. وتشمل قائمة الغنائم الطويلة التي استولى عليها الجيش المصري في المعسكر الكنعاني خارج أسوار المدينة ٩٢٤ عربة حربية وكميات كبيرة من العتاد الحربي والمؤنة.

ويعترف النص بأن المهاجمين المصريين لم يستفيدوا تكتيكياً من انهزام المدافعين واللحاق بفلولهم للإستيلاء على المدينة قبل تحصنهم فيها، مما أطال أمد المعركة. ذلك أنهم انشغلوا بجمع الغنائم من ساحة المعركة، دون أن يستفيدوا من حالة الفوضى التي دبت في صفوف قوات التحالف الكنعاني، بما منح المهزومين فرصة التحصن داخل المدينة.

دام حصار المدينة سبعة شهور. ويصف النص كيف قاسوا داخل المدينة التي يحيط بها خندق، والمسيجة بالخشب من أشجارها الجميلة. ورغم أن وصف الحصار الذي ضربه الجيش المصري على المدينة كان مقتضباً للغاية، فإنه يمكن الإستشفاف أن تحتمس الثالث كان يبني أهمية كبيرة على فتح المدينة. يظهر هذا في معرض تعبئة الجيش بقوله: الإستيلاء على مجدو كالإستيلاء على ألف مدينة، وذلك في إشارة إلى المكانة الخاصة والقيادية التي كانت تحظى بها مجدو بين دول المدن الكنعانية. وإلى غناها الذي يظهر في قائمة الغنائم الطويلة التي استولى عليها الجيش المصري. لم يشر النص إلى أية معارك جدية، وانتهى الأمر بالمدافعين إلى اختيار طريق الإستسلام على ما يبدو.

ويبدو أن تحتمس الثالث لم يكن على عجلة من أمره، فبعد فوزه في المعركة الأولى الحاسمة، أشغل جيشه في حصاد محصول مرج ابن عامر الناضج للقطف في هذا الموسم من السنة، معززاً امكانية جيشه اللوجستية، ومضعفاً قدرة الخصم على مقاومة الحصار. وتشير قائمة تحتمس الثالث إلى كميات المحصول الوفيرة التي تمكّن الجيش المصري من الإستيلاء عليها. كما أن الحصار المحكم الذي ضربه حول المدينة لمدة سبعة شهور كاملة، وقطع الامدادات عنها قد جعل منها هدفاً سائغاً للجيش الغازي. ولعل هروب عدد من الجياع إلى صفوف الجيش المصري كان الدليل على الحالة الميؤوسة التي وصلتها المدينة من ناحية عسكرية. ان الرواية التي بأيدينا هي رواية المنتصر، وهي رواية ليست محايدة بأي حال. ولكن يمكن الإستنتاج أن مقاومة المدينة في ظل الحصار الشامل، وخصوصاً قبل جني محصول السنة، هي مقاومة لا يستهان بها، ضمن كافة المعايير.

وقد تبع الإستسلام سيطرة الجيش المصري على المدينة وممتلكاتها، التي يبدو أنها استسلمت دون قيد أو شرط. وقام المصريون بإعادة ترتيب الأوضاع استناداً إلى عناصر موالية، بما يضمن بقاء السيطرة المصرية، ولم يتدخلوا هم في إدارة الشؤون الداخلية للمدن الكنعانية، وتركوا أمر ذلك لدويلات المدن نفسها، مع بقاء حامية مصرية أحياناً.

وعندئذ استطاع تحتمس الثالث أن يواصل سيره إلى صور، وفي الطريق استولى على مدن ينعمو ونوجس بٍالقرب من حلب ومرنكارو. وهكذا نجح في تحطيم الجناح الغربي للتحالف الشمالي. ثم أخذ يتقدم صوب المرافىء التقليدية التي تطل على البحر الأبيض المتوسط لتأمين التجارة البحرية. ومع سقوط مجدو خضع الملوك الكنعانيون للسلطة المصرية مجدداً، وسيق أطفال الأمراء وإخوتهم كرهائن إلى مصر. وكان إذا ما مات أمير إحدى اعتاد الفرعون المصري أن يعين واحداً مكانه ممن تربوا في البلاط المصري، ضامناً بذلك ولاءهم لمصر.

إن قائمة الغنائم الطويلة التي أعدّها الجيش المصري وتشمل العتاد الحربي والممتلكات والمحاصيل تشي بالدوافع الاقتصادية للحملة العسكرية المصرية، إلى جانب السيطرة السياسية المصرية على أرض كنعان الخصبة. ويذكر النص ما يزيد عن مئتي ألف من أكياس الحبوب التي أرسلت إلى مصر، إضافة إلى أعداد كبيرة من الماشية، كالأغنام والأبقار والخيول. ثم الممتلكات الثمينة من الفضة والذهب والبرونز والعاجيات والأحجار الثمينة، التي لا بد وأنها نهبت من ممتلكات قصر ملك مجدو. إن هذه القائمة تعكس حالة الثراء التي تمتعت بها المدينة التي استفادت من موقعها في سهل مرج ابن عامر الخصيب، والذي

كان بمثابة سلة غذاء فلسطين على مدار التاريخ.

وتكمن الأهمية الخاصة لهذا النصّ في احتوائه على أقدام القوائم الطبوغرافية بأسماء الأماكن في فلسطين وسوريا، وهو من هذه الناحية أكثر المصادر المصرية اكتمالاً. ويحتوي على ١١٩ اسماً للأماكن التي سيطر عليها تحتمس الثالث ، بعد نصره في معركة مجدو. وتشكل هذه القائمة أساساً لتعريف الأسماء التاريخية. وقد حذا الفراعنة المصريون بعد ذلك، من المملكة الثامنة عشرة وحتى المملكة العشرين حذو تحتمس الثالث في تخليد أعمالهم وانتصاراتهم. وهكذا أسهم خلفاؤه، وهم سيتي الأول ورعمسيس الثاني، اسهامات كبيرة في معارفنا الطبوغرافية حول فلسطين في العصر البرونزي. وليس من السهل الإفتراض بأن قوائم الأسماء المذكورة في النص تتبع نظاماً معيناً، ولكن تتبع سير الحملة محفوظ في هذه القائمة. ورم ملاحظة بعض التقسيمات الجغرافية من خلال تقارب الأسماء فإن قائمة المدن لا تتبع بالضرورة تسلسل سقوطها.

مجدو (تل المتسلم)

تعرف مجدو بتل المتسلم في سهل مرج ابن عامر. وقد ذكرت لأول مرة في حوليات الفرعون تحتمس الثالث الذي غزا المدينة سنة ١٤٦٨ق.م، كما يشير النص الذي نحن بصدده. وتعتبر مجدو أحد أهم المدن الكنعانية في شمال فلسطين. وتقع على ارتفاع ٦٠ متراً فوق مستوى السهل المحيط بها. وقد توسعت المدينة في مراحل لاحقة. ومنح لها موقعها الاستراتيجي، عند النقطة التي يفضي فيها وادي عارة إلى سهل مرج ابن عامر، سيطرة استراتيجية على الطريق الدولي القديم «فيا مارس»، الذي يعبر سهل سارونا على الساحل مروراً بسهل مرج ابن عامر عبر وادي عارة. ويبدو أن هذا الموقع قد جعلها مطمعاً للغزاة، ومسرحاً للمعارك الكبيرة في الأزمنة القديمة.

أظهرت التنقيبات في تل المتسلم بأن مجدو كانت مدينة محصنة في العصر البرونزي المبكر والعصر البرونزي الوسيط (الألفين الثالث والثاني ق.م.)، وأنها ذات أهمية كبيرة، رغم أن أول ذكر لها يعود للقرن الخامس عشر ق. م. في نصّ تحتمس الثالث الذي نحن بصدده، حين قادت المدينة تحالفاً من المدن الكنعانية للاطاحة بالنفوذ المصري في كنعان في المعركة التي جرت عند وادي اللجون بالقرب من مجدو. وبعد نصر تحتمس الحاسم أصبحت مجدو قاعدة مصرية رئيسية في سهل مرج ابن عامر.

وتدل ثلاثة من النصوص القديمة (Davis, 1986, Aharoni and Shiloh 1993: 1003-24) على أهمية المدينة وقوتها العسكرية. في إحدى رسائل تل تعنّك هناك أمر لملك تعنّك بإرسال الرجال والجزية لملك مجدو. كذلك ورد اسمها في وصف حملة أمنحوتب الثاني الثانية على فلسطين (حوالي ١٤٣٠ق.م.) التي انتهت في منطقة مجدو. وفي إحدى رسائل تل العمارنة، طلب ملك مجدو من الفرعون المصري إعادة الحامية المصرية التي كانت مرابطة في المدينة.

كما ذكرت مجدو في قائمة مدن سيتي الأول. وفي رسائل تل العمارنة أيضاً أرسل بيريديا ملك مجدو ست رسائل إلى الفرعون المصري ذات مضمون اقتصادي. وفي بردية أنستازي الأول التي يعود تاريخها لفترة حكم رعمسيس الثاني، ذكرت مجدو في معرض الوصف التفصيلي للطريق من المدينة إلى السهل

الساحلي عبر وادي عارة.

ويصف العهد القديم مجدو كأحد المدن الكنعانية الرئيسية في سهل مرج ابن عامر. وفي سفر القضاة (الاصحاح الخامس: ١٩)، ذكرت مجدو في نشيد ديبورا «جاء الملوك، وحاربوا ملك كنعان، عند مياه مجدو». وهي المدينة الكنعانية التي لم تسيطر عليها قبيلة منسيٍّ حسب العهد القديم. ويشير سفر الملوك الأول (الاصحاح التاسع: ١٥) إلى مجدو كإحدى المدن التي خضعت لحكم الملك سليمان.

وحافظت مجدو لاحقاً على مكانتها كمدينة رئيسية في شمال فلسطين. وقد سيطر الفرعون المصري شيشانق على المدينة حوالي ٩٢٥ق.م. وفي الفترة الآشورية، سيطر تغلات بلاسر ملك آشور على شمال فلسطين، وأصبحت مجدو عاصمة للمقاطعة الآشورية «مجيدو»، والتي ضمت سهل مرج ابن عامر ومنطقة الجليل. ومع نهاية القرن السابع ق.م. اضمحلت أهمية المدينة ذات التاريخ الطويل لتدخل غياهب النسيان. ولكن الأهمية الإستراتيجية لوادي عارة لم تتغير. وفي الفترة الرومانية نشأت قرية لحراسة مدخل الوادي، في موقع قرية اللجون، حيث رابطت فيها الفرقة الرومانية السادسة.

إن نص تحتمس الثالث هو أقدم وصف معروف لمعركة في التاريخ، وقد اكتسبت مجدو، ربما بسبب هذه المعركة، شهرتها كساحة حرب عالمية، إذ نجد في رؤيا يوحنا ذِكْر جبل مجدو (ارماجدون) كمكان تجري فيه آخر الأيام المعركة الفاصلة بين ملوك العالم.

جرت تنقيبات موسعة في تل المتسلم على مدار القرن الحالي، ففي الفترة ما بين ١٩٠٣ ـ ١٩٠٥ قامت الجمعية الألمانية للأبحاث الشرقية بالتنقيب في الموقع تحت إشراف شوماخر (Schumacher, 1908, Watzinger, 1929) وفي الفترة ما بين ١٩٢٥ ـ ١٩٣٩ جرت تنقيبات موسعة من قبل المعهد الشرقي في جامعة شيكاغو، تحت إشراف كل من فيشر وغوي ولويد (Lamon, 1935 Lamon and Shipton, 1939, Loud 1939, Loud 1939) أدت إلى الكشف عن مساحات هامة من المدينة. وفي الفترة ما بين ١٩٦٠ ـ ١٩٧١ عاود الإسرائيليون التنقيب في الموقع بهدف إعادة تفسير الدلائل الأثرية من التنقيبات السابقة (Yadin 1970). وما زالت التنقيبات الموسمية جارية في الموقع حتى الوقت الحاضر.

تعود أقدم الدلائل الأثرية في الموقع إلى العصر الحجري الحديث ما قبل الفخاري (القرن السادس ق.م.)، وقد وجدت في كهف صغير في الموقع. كما أظهرت التنقيبات دلائل تعود للعصر الحجري النحاسي (الألف الرابع ق.م.). ودلّت التنقيبات الأثرية في تل المتسلم على بقايا بنائية لمدينة كبيرة، تأسست في العصر البرونزي المبكر (الألف الثالث ق.م.)، ممثلة بالمباني وسور المدينة والمعبد والقصر، على أساس مخطط مديني كواحدة من أقدم المدن في فلسطين. وقد أظهرت التنقيبات دلائل من الفترات المتعاقبة لمدينة العصر البرونزي المبكر، الثاني والثالث، وهي بقايا مدينة مسورة ذات مبان عامة كالقصور والمعابد. ومع نهاية العصر البرونزي المبكر تعرضت المدينة للتدمير، لتعقبها دلائل الفترة الإنتقالية. وأعيد مع بداية العصر البرونزي الوسيط الثاني تأسيس المدينة ذات التحصينات والبوابة والعديد من المباني العامة وبيوت السكن. وتمثل هذه الفترة أوج ازدهار المدينة. كما ظهرت آثار العصر البرونزي المتأخر التي تشير إلى عدم وجود تغيرات جوهرية في مخطط المدينة، رغم إضافة العديد من المباني فيها. وتتعاصر آثار العصر البرونزي مع نقش تحتمس الثالث. وتشير العاجيات المكتشفة في

مجدو إلى علاقات المدينة بمصر. كما تم الكشف عن النظام المائي للمدينة والمقابر التي تحيط بها. وأظهرت التنقيبات دلائل تعود للعصر الحديدي. وآخر فترات الإستيطان في المدينة تعود للفترة الفارسية.

النص[١]

حورس: العجل العظيم يظهر في طيبة..... (تحتمس الثالث)

أمر جلالته بتدوين جميع الإنتصارات التي منحها إياه أبوه آمون على النصب الذي شيده جلالته (لأبيه آمون)، كل حملة على حدة، مع الغنائم التي جلبها (جلالته) فيها، وجميع الجزية من كل بلد غريبة منحها له أبوه آمون رع.

السنة الثانية والعشرون، الشهر الرابع من الفصل الثاني، اليوم الخامس والعشرون[٢] (عبر جلالته حصن سيلا[٣] في حملته الأولى المظفرة (والتي قام بها الملك لتوسعة حدود مصر بالظفر والإقتدار والحجة)، ولأن هذا كان قبل سنوات طويلة.... نهبا، حين كان كل إنسان دافعاً للجزية قبل ذلك..... ولكن حدث في زمن لاحق أن الحامية التي رابطت هناك كانت في مدينة شاروحين، في حين أن البلاد من يرزا وحتى نهاية العالم أعلنت العصيان على جلالته.[٤]

السنة الثالثة والعشرون، الشهر الأول من الفصل الثالث، اليوم الرابع هو يوم عيد تتويج الملك، وصلنا إلى المدينة التي استولى عليها الحاكم (واسمها السوري) غزة.[٥]

السنة الثالثة والعشرون، الشهر الأول من الفصل الثالث، اليوم الخامس، تركنا المكان بالظفر والإقتدار والحجة للإطاحة بالعدو الشرير[٦]، ولتوسعة حدود مصر حسب أوامر أبيه آمون رع المظفر، والتي عليه الإستيلاء عليها.

السنة الثالثة والعشرون، الشهر الأول من السنة الثالثة، اليوم السادس عشر[٧]، حتى مدينة يخم (عقد جلالته) اجتماعاً مع جيشه المظفر قائلاً مايلي:

دخل العدو الشرير أرض قادش إلى مجدو، وهو الآن مرابط فيها. وقد جمع له (كافة) أمراء البلاد الأجنبية، التي كانت موالية لمصر، كذلك أولئك حتى نهارين وميتاني ومن حورو وكودي بخيولهم (وشعبهم)، لأنه قال، كما من قبل، سوف أنتظر (هنا) في مجدو (للحرب ضد جلالته)، هلا أخبرتموني (ماذا يعتمل في قلوبكم!).[٨] قالوا في حضرة جلالته: ماذا سنفعل بهذه الطريق التي أصبحت ضيقة! فقد نقل بأن الخصم ينتظر هناك عند المخرج، وعددهم في ازدياد... وهل ستسير الخيل واحدة إثر واحدة، وكذلك الجيش والناس؟.. وهل ستحارب طليعة الجيش منا في حين سيكون (حرس المؤخرة) ينتظرون في أرونا غير قادرين على القتال[٩]. والآن، هناك طريقان، أحد الطريقين، أبصروا، إلى الشرق منا توصلنا إلى تعنك، والثاني، أبصروا، يقع إلى الشمال من جفتي[١٠]، وينتهي إلى الشمال من مجدو.

والآن دعو الرب المظفر يختار قُدماً واحداً منها، والتي هي مقنعة لقلبه، ولكن لا تدعونا نأخذ الطريق الصعبة.

ثم (جيء بالرسائل حول العدو الشرير واستمر النقاش (لهذه القضية)، التي سبق الحديث فيها، وما قيل في حضرة جلالته، الحياة والنعمة والصحة![١١] إنني أقسم كما رع يحبني وكما آمن اصطفاني،

وكما أن خياشيمي تتجدد بالحياة والقناعة، بأن جلالته سيمضي في طريق أرونا! دعه يا من أردت المضي في الطرقات التي تكلمت عنها، دعه إلى المجيء في اثر جلالته! ابصروا، سيقول هؤلاء الأعداء الذين يمقتون رع، بأنهم قد جعلوا جلالته ينطلق في طريق آخر لأن الخوف قد تملكه منا، هكذا سيقولون.

وقالوا في حضرة جلالته: ليجعل الأب آمون سيد عرش الأرضين، مبجلاً فوق الكرنك، يفعل (حسب رغبتهم)، أنظروا، إننا سنتبع جلالته أينما مضى لأن العبد يتبع سيده.

بعد ذلك أصدر جلالته التعليمات للجيش كله، (الكل سوف يسير بعجلة على خطى سيدكم المظفر في تلك الطريق التي أصبحت ضيقة جداً، أبصروا، فإن جلالته قد أقسم قائلاً (لن أدع جيشي المظفر يتقدم إلى الأمام من مجلسي (هذا المكان ولأن جلالته وضع هذا في قلبه) بأنه يتقدم بنفسه (وكل شخص أصبح عارفاً أمره بالزحف، فرساً إثر فرس، في حين كان جلالته على رأس جيشه.

السنة الثالثة والعشرون، الشهر الأول، من السنة الثالثة، اليوم التاسع عشر[١٢] ـ النهوض في (الحياة) في خيمة الحياة والنعمة والصحة في بلدة أرونا، متقدماً بجلالي صوب الشمال، حاملاً أبي آمون رع سيد عرش الأرضين (حيث يمكنه فتح الطريق أمامي)[١٣]، في حين شكل هار ـ أختي قلب جيشي المظفر وشد أبي آمون أزر سلاح (جلالتي).

ثم انطلق جلالته إلى الأمام[١٤] (على رأس جيشه) المجهز من مراتب مختلفة، ولم يواجه عدواً (واحداً) فجناحهم الجنوبي في ثْعنّك في حين كان جناحهم الشمالي في الجهة الجنوبية من وادي كينا[١٥]. عندها قال جلالته مهللاً: لقد هزموا! في حين كان العدو (الشرير)... العظمة والمجد لعزيمة جلالته، لأن جيشه أعظم من أي جيش. ونجت فعلاً مؤخرة جيش جلالته في أرونا. وفيما كانت مؤخرة جيشه ما زالت في أرونا، فإن طليعته قد دخلت وادي كينا لتملأ فم الوادي.

ثم قالوا لجلالته الحياة والنعمة والصحة، أبصروا، لقد جاء جلالته.... بجيشه المظفر وقد ملأوا الوادي.

وليستجب لنا الإله المظفر هذه المرة، ليجعل السيد يحمي مؤخرة جيشه وشعبه، وحين تصل مؤخرة الجيش إلى السهل، سنحارب هؤلاء الغرباء، وعندها لن تجزع قلوبنا على مؤخرة جيشنا.

توقف جلالته في الخارج، جالساً هناك يحرس مؤخرة الجيش وشعبه، وحين تصل مؤخرة الجيش إلى السهل، سنحارب هؤلاء الغرباء، وعندها لن تجزع قلوبنا على مؤخرة جيشنا.

توقف جلالته في الخارج، جالساً هناك يحرس مؤخرة الجيش المظفر، والآن بدأ القادة في القدوم إلى الطريق مع زوال الظل[١٦]، وقد وصل جلالته جنوب مجدو، على ضفة جدول كينا في الساعة السابعة من اليوم نفسه.

وهنا نصب مخيم لجلالته وصدرت الأوامر للجيش كله (تأهبوا، أعدوا أسلحتكم، لأن الواحد[١٧] سيدخل غداً صباحاً في قتال مع العدو الشرير، لأن الواحد....!

مقيماً في مخيم الحياة والنعمة والصحة[١٨]، معيلاً الرسميين وموزعاً الجرايات على الحاشية، واضعاً حراساً للجيش قائلاً لهم: الثباتَ الثباتَ، اليقظةَ اليقظةَ، مستنهضاً الحياة في خيمة الحياة النعمة والصحة، ثم جاءوا لابلاغ جلالته: الحالة جيدة، وحاميات الجنوب والشمال كذلك.

السنة الثالثة والعشرون، الشهر الأول من الفصل الثالث، اليوم الحادي والعشرون، يوم عيد القمر الجديد الحقيقي[١٩]، ظهر الملك عند انبلاج الفجر، وصدرت الأوامر للجيش كله بالزحف، وتقدم جلالته على عربة من الذهب الخالص، شاكاً سلاح الحرب، مثل حورس، إله الحرب ورب الأعمال، مثل مونتو الطيبي، حيث منح أبوه آمون جيشه القوة. وكانت ميسرة جيش جلالته مرابطة على تلة إلى الجنوب من جدول كينا، وميمنة جيشه جنوب غرب مجدو، في حين كان جلالته في القلب، وآمون هو حامي شخصه في القتال، وقوة سيث تعم على أفراده.

وحالما ساد جلالته عليهم وهو على رأس جيشه، وأبصروا كيف تغلب جلالته عليهم، لاذو بالفرار إلى مجدو على وجه السرعة، يعلو سيماهم الخوف، تاركين خيولهم وعرباتهم الذهبية والفضية، إلى الحد الذي يمكن فيه للواحد أن يتقدم بشاراتهم، والآن قام هؤلاء الناس بإغلاق المدينة أمامهم، ولكنهم تركوا شاراتهم (لرفعها) عند الدخول إلى المدينة.

والآن لو أن جيش جلالته فقط لم ينشغل قلبه بجمع غنائم العدو، لكانوا (استولوا) على مجدو في اللحظة ذاتها. بينما اندفع عدو قادش الشرير والعدو الشرير في المدينة بعجلة للتحصن داخل المدينة، لأن الخوف من جلالته قد دبّ في نفوسهم وجيشهم الضعيف خارت قواه، ذلك أن إكليل الحية قد استولى عليهم.

ثم الإستيلاء على خيولهم وعرباتهم الذهبية والفضية بيسر، وكان صف منهم ممددين على ظهورهم كأسماك علقت في الشبكة، بينما أحصى جيش جلالته المظفر ممتلكاتهم، والآن تم الإستيلاء على خيمة العدو الشرير.

وابتهج الجيش كله مسبحاً بحمد آمون (بهذا النصر) الذي أعطاه لابنه في (هذا اليوم). وقد مجدوا جلالته، وأطروا على انتصاراته، ثم أبرزوا الغنائم التي حصلوا عليها: الأيدي[٢٠] والأسرى الأحياء، والخيول والعربات الذهبية والفضية والأغراض المزخرفة.

ثم أمر جلالته جيشه بالكلمات: استولوا على كل شي جيشي المظفر؟ انتبهوا (كل البلاد الأجنبية) قد وضعت في هذه المدينة بأمر من رع في هذا اليوم، نظراً لأن أمراء كافة البلدان الشمالية محاصرون فيها، والإستيلاء على مجدو كالإستيلاء على ألف مدينة؟ استولوا عليها بثبات بثبات.

وصدرت الأوامر إلى قادة الجيوش لنقلها إلى قادة الفرق والأفراد كل في مكانه. وقاسوا المدينة التي يطوقها خندق ومسيجة بالأخشاب الجديدة من أشجارها الجميلة، بينما كان جلالته نفسه في غابة إلى الشرق من المدينة، مراقباً..... (محاطاً) بسور كالحزام..... وعند طوق السور. من خيبر - رع هو مطوق الآسيويين. وعين أناس، كخفر حول مخيم جلالته، وقيل لهم: رع، الثبات الثبات، اليقظة، اليقظة.... جلالته. (ولم يسمح) لأحد منهم بمغادرة مكانه، والخروج من وراء السور، إلا.... طرق على باب حصنهم[٢١].

والآن كل ما قام به جلالته لهذه المدينة، والعدو الشرير وجيشه قد وضع في يوم واحد وحملة واحدة. وقاد الجيوش..... وضعت لفيفة من الجلد في معبد آمون اليوم.

والآن جاء أمراء البلاد الأجنبية يزحفون على بطونهم، مقبلين الأرض على ظفر جلالته، يتوسلون

الأنفاس لمناخرهم، لأن جيوشه كانت على درجة من العظمة، ولأن بسالة آمون كانت عظيمة جداً، تفوق كل البلاد (الأجنبية).... (جميع) الأمراء الذين تفوق جلالته ببسالة عليهم يحملون أموالهم من الذهب والفضة والتركواز، ويحملون الحبوب والخمر والقطعان الصغيرة والكبيرة لجيش جلالته، وجموع منهم يحملون العطايا نحو الجنوب.... ثم عين جلالته أمراء جدد (لكل مدينة).

(وقائمة الغنائم التي فاز بها جيش جلالته من مدينة) مجدو: ٣٤٠ أسيراً حياً، ٨٣ يداً، ٢٠٤١ فرساً، ١٩١ مهراً، ٦ فحول، و.... مهراً، وعربة مصنعة بالذهب، وتمثالاً ذهبياً يعود لهؤلاء الأعداء، وعربة جميلة مصنعة من الذهب تعود لأمير (مجدو) ٠٠٠٠و٨٩٢ عربة للعدو الشرير ـ المجموع ٩٢٤، ودرع برونزي جميل يعود لأمير (مجدو)، و ٢٠٠ من أغطية الدروع تعود لجيشه الشرير، و ٥٠٢ قوساً، و٧ فوؤس من الخشب، مصنعة بالذهب من معسكر العدو.

والآن غنم جيش جلالته (قطعان) ٠٠٠٠و٣٨٧, ٠٠٠و١٩٢٩ بقرة، و ٢٠٠٠ من الماعز و ٢٠٥٠٠ من الأغنام، من مؤونة هذا العدو (الذي كان) في ينعمو ونوجس وهرناكيرو[٢٢]، من ممتلكات هذه المدن التي خضعت له، ٠٠٠٠و٣٨ مريانو تعود لهم، و ٨٤ طفلاً للأعداء وللأمير ممن كانوا معه، و ٥ مريانو[٢٣] تعود لهم، و ١٧٩٦ من الرجال والنساء العبيد مع أطفالهم، و ١٠٣ شخصاً صفح عنهم، من الذين جاءوا من صفوف العدو بسبب الجوع، ومجموعهم ٢٥٠٣، إلى جانب الصحاف من الحجارة الثمينة والذهب والأواني المختلفة، وجرة من صنع سوري، والجرار والصحاف والصحون وأواني الشرب المختلفة، وأباريق كبيرة، و١٧ سكيناً بزنة ١٧٨٤ وحدة[٢٤]، وسبائك الذهب في حالة التصنيع، بالإضافة إلى كمية كبيرة من السبائك الفضية، تساوي ٩٦٦ وحدة.... واحد[٢٥]، وتمثال ذهبي..... (تمثال).... برأس ذهبي، و ٣ عصي للمشاة برؤوس، على شكل إنسان وستة عربات نقل لهذا العدو من العاج والأبنوس وخشب الخروب، مصنعة بالذهب وستة مساند للقدمين تعود لهم، وستة طاولات من العاج وخشب الخروب مصنعة بالذهب، وجميع أنواع الحجارة الكريمة، على شكل كركر[٢٦] مصنعة تماماً بالذهب، وتمثال لهذا العدو هناك من الأبنوس مصنع بالذهب، ورأسه من اللازورد....، وأواني برونزية، والكثير من ملابس هؤلاء الأعداء.

والآن قسمت الحقول إلى قطع مزروعة، وعينت عليها مراقبين من القصر ـ الحياة والنعمة والصحة ـ من أجل جمع محصولها. أما قائمة الغلال التي فاز بها جلالته من حقول مجدو ٢٠٧٣٠٠ كيساً من القمح[٢٧]، إلى جانب ما اقتطع منه كمؤنة لجيش جلالته.

حمدان طه

الهوامش:

١ ـ اعتمدت ترجمة هذا النص على الترجمة الإنجليزية لجون ويلسون المنشورة في

The Ancient Near East. Vol.I. An Anthology of Texts and Pictures, edited by J.B. Pritchard.

وتشير النقاط إلى قطع في النص أما الأقواس فهي قراءة تكميل للمترجم ويلسون على النص الهيروغليفي غير الواضح.

٢ ـ تقريباً السادس عشر من شهر إبريل سنة ١٤٦٨ أما التاريخ الدقيق فيعتمد على ما يقصده المصريون بالقمر الجديد.

٣ ـ أو ترجو وهي حامية حدودية مصرية بالقرب من مدينة القنطرة الحالية.

٤ ـ من جنوب فلسطين إلى شرق سوريا.

٥ ـ حسب تكهنات بركاردت وصل المصريون إلى غزة بتاريخ ٢٥ إبريل سنة ١٤٦٨، وقد ساروا بمعدل ١٥٠ ميلاً في تسعة أو عشرة أيام، وحيث أن هذا التاريخ هو عيد تتويج تحتمس الثالث، فقد تغير الرقم من ٢٢ إلى ٢٣.

٦ ـ كان أمير قادش قائداً للتحالف ضد مصر.

٧ ـ السابع من أيار سنة ١٤٦٨ (بوركاردت) وبعد مغادرة مدينة غزة التي تقع تحت السيطرة المصرية فإن مسيرة الجيش كانت أكثر بطئاً لمرورهم في بيئة معادية. ويعتقد بأن ٨٠ ميلاً تحتاج إلى أحد عشر أو اثني عشر يوماً من المسير. ويخم يمكن أن تكون جهمة، وقد عرفها نلسون بموقع يمنا على الجهة الجنوبية لسلسلة جبال الكرمل.

٨ ـ يحتمل من طبيعة هذا التحالف، ومن خلال حملات تحتمس اللاحقة، بأن قادش هي مدينة تقع على نهر العاصي.

٩ ـ إذا ما ساروا إلى الأمام في المعبر الضيق المفضي إلى الشرق من مجدو يتوجب عليهم السير في رتل واحد، بما سيجعلهم عرضة للهجوم.

١٠ ـ تم نقاش مقترحين للطرق الجبلية الآمنة كبدائل، واحد يفضي إلى السهل عند تعنك على بعد ٤ ـ ٥ أميال جنوب شرق مجدو، والآخر يفضي إلى نقطة غير معروفة شمال غرب مجدو.

١١ ـ هذا صوت العرش فالبلاط انتقل مع الفرعون.

١٢ ـ بعد ثلاث أيام من الوصول إلى يخم.

١٣ ـ قاد آمون الطريق.

١٤ ـ من المعبر إلى سهل مجدو.

١٥ ـ كينا ما زالت ممثلة بجدول يصب جنوب مجدو، وحينما قال لقد هزموا! فقد كان يتوقع هزيمة الكنعانيين لأنهم فشلوا في حراسة هذا المعبر.

١٦ ـ كان الوقت ظهراً وتحولت ساعة الظل، وهكذا وصلت مقدمة الجيش المصري سهل مجدو، قبل وصول مؤخرة الجيش بسبع ساعات، وقبل دخول تحتمس الثالث إلى المخيم.

١٧ ـ الفرعون.

١٨ ـ لا بد أن المخيم كان سرادقاً مطرزاً.

١٩ ـ يؤرخ بوركارت المعركة في الثاني عشر من أيار لسنة ١٤٦٨.

٢٠ ـ مقطوعة من قتلى الخصم كإشارة لإنجازات المعركة.

٢١ ـ يسمح للكنعانيين المحاصرين بالظهور فقط عند النقر على الخشب حين يطلبهم المصريون.

٢٢ ـ تقع رنتو العليا ربما في المناطق الجبلية شمال فلسطين وجنوب سوريا وينعمو يمكن أن تكون أي منطقة، وبحيرة الحولة والمدن الثلاث، يمكن أن تكون في مكان ما في هذه المنطقة.

٢٣ ـماريانو هم فئة المحاربين أو الضباط في آسيا في هذا الوقت.

٢٤ ـ حوالى ٤٣٥ ليبرة (وحدة وزن رومانية قديمة تعادل ٣٢٧,٤٥ غرام)، وهي وزن بقيمة المعادن ربما على أساس الفضة للقطع المسجلة.

٢٥ ـ حوالى ٢٣٥ ليبرة، وهو وزن غير مؤكد من الجلد أو الفضة أو بالقيمة المشتركة لكل منهما.

٢٦ ـ قطعة من الخشب غير معروفة.

٢٧ ـ وهي تعادل حوالى ٤٥٠,٠٠٠ مكيالاً، ويساوي المكيال حوالي ٣٢,٥ لتراً.



دولوز وغتّاري:الفلسفة هي فن إبداع وصنع المفاهيم

ينتمي «جيل دولوز» و«فيليكس غتّاري» إلى الجيل النتشوي من الفلاسفة الفرنسيين[1] الذين دشنوا استراتيجية الإختلاف والغيرية، فكانوا مختلفين في فلسفتهم عن كل المذهبيات الفلسفية الميتافيزيقية السابقة لهم، سواء المادية منها أو المثالية. هذا الجيل من الفلاسفة انتقد منطق الهوية والجدل والمطابقة، وطرح المختلف ساحة ومنطقاً آخر. فالفلسفة بالنسبة إليهم ليست في الذات أو في منطقها الميتافيزيقي، ولا في تمركزاتها أو في خطابها المتعالي، إنما في المختلف: ساحة الآخر المهمش والملغي أو المنسي في أحسن الأحوال، في الخارج ولحظة تمفصله مع الداخل على عالم السطوح، في الإختطاط الواقعي أو الأثر الذي يحيل إلى عالم المتغيرات. فالفلسفة اختلاف، واللغة اختلاف، والترجمة اختلاف. والمختلف هو المتغير، أو الصيرورة، فيغدو تكرار المختلف قانون الوجود كما يراه دولوز، لكن التكرار ليس في تشابه الواحد، كما أنه ليس في تشابه الكل[2].

دولوز يوجه النقد إلى كُلاّنية الأنظمة، وإلى كل شمولية الميتافيزيقا وقوى الحياة التي تزيف عالم الأشياء. إنه يبحث عن عالم آخر لا يتعامل مع القيم التي تمخضت عن كل المعياريات السابقة واللاحقة، وعن معيارية اختلافية تكشف عن كل ما يمت بصلة إلى عالم إرادة القوة والقيمة في الفكر والفعل والعمل، والإحتكام إلى واقع الأشياء وطبيعتها، إلى الحياة سلوكاً وممارسة.

لقد رحل دولوز، لكنه ترك لنا نتاجاً مميزاً، يمتد على حوالى نصف قرن من الفكر والعمل من حياته. وسنعرض هنا لحيز من كتابه الأخير «ما هي الفلسفة» الذي ترجمه مؤخراً مطاع الصفدي باقتدار وجهد جليل.

ما هي الفلسفة:

يتساءل دولوز وغتاري في بداية كتابهما المشترك «ما هي الفلسفة»[3]، عن إمكانية طرح هذا السؤال، الذي يطرح عادة كموضوع لمدخل الفلسفة. ومع أن مراجع السؤال جد قليلة، لكنه سؤال يطرحه الفلاسفة في اضطراب خفي، كما يقولان. ويجيء السؤال عن ماهية الفلسفة عند دولوز صاحب المؤلف الرئيس «الإختلاف والتكرار» كشرط لبلوغ المعرفة وحصولها، وبناء الفلسفة وممارستها. إذ هو سؤال لازم، ومتعدّ كذلك، لا يحده قرار ولا ينقطع بجواب. وهو سؤال لحوح، يقول الفيلسوفان: «فيما مضى، كنا نطرحه باستمرار، ولا نكف عن طرحه، لكن بطريقة جانبية أو غير مباشرة، شديدة الإصطناع، بالغة التجريد، نعرضه ونسيطر عليه، عابرين فيه، أكثر منا مأخوذين به. لم ندقق فيه كفاية، كوننا انشغلنا في إنتاج ما يعود إلى الفلسفة، دون التساؤل عما كانت عليه إلا في إطار ممارسة أسلوبية».

إذن يأتي السؤال تتويجاً لفكر فيلسوف الإختلاف الذي اخترق بإنتاجه الفكري المميز والكثيف مساحات واسعة من الثقافة الإنسانية في النصف الأخير من القرن العشرين.

ما هي الفلسفة؟، سؤال لا يملك جواباً لدى دولوز وغتاري سوى «إن الفلسفة هي فن تكوين وإبداع، وصنع المفاهيم» ص(٢٨)، لكن المفاهيم بحاجة إلى شخصيات مفهومية، إذ الفيلسوف صديق المفاهيم وصانعها، إنه هو مفهوم بالقوة. هذا يعني أن الفلسفة ليست مجرد فن تشكيل وابتكار وصنع المفاهيم، ذلك لأن المفاهيم ليست بالضرورة أشكالاً أو اكتشافات أو مواد مصنوعة. إن الفلسفة بتدقيق أكبر هي الحقل المعرفي القائم على إبداع المفاهيم، لكن المفاهيم ليست في انتظارنا، ليست هناك سماء للمفاهيم، بل ينبغي ابتكارها وإبداعها.

الفلسفة كما يراها دولوز وغتّاري ليست تأملاً، لأن التأملات هي الأشياء ذاتها من زاوية النظر إليها في إطار إبداعات مفاهيمها الخاصة. والفلسفة ليست تفكيراً، لأن لا أحد بحاجة إلى الفلسفة للتفكير في أي شيء كان: فالرياضي لم ينتظر قدوم الفلسفة لكي يتفكر في الرياضيات، ولم ينتظر الفنان مجيء الفلاسفة للنظر في الرسم والموسيقى. والفلسفة ليست تواصلاً كما اعتقد هابرماس، لأنها لا تجد أي ملجأ نهائي في التواصل الذي لا يعمل بالقوة إلا في مجال الآراء، وذلك من أجل خلق إجماع وليس من أجل خلق مفهوم.

فالفلسفة لا تتأمل ولا تتفكر ولا تتواصل، حتى وإن كان عليها إبداع المفاهيم لهذه الأفعال والانفعالات. ليس التأمل والتفكر والتواصل ميادين معرفية وإنما هي آلات لتشكيل كليات داخل مجمل الميادين ص(٣١). إن كليات التأمل ثم كليات التفكير هما وهمان من أوهام ميتافيزيقا الفلسفة المثالية (الموضوعية والذاتية) التي تحلم بالسيطرة على المجالات المعرفية الأخرى.

وظيفة الفلسفة:

لا يقوم المفهوم في محاولات البعض المتمثلة في إثارة تعابير قديمة، أو في محاولات البعض الآخر الذي ينحت منطوقات جديدة، خاضعة لتمارين اصطلاحية اشتقاقية، وكأنما الاشتقاق نوع من الرياضة الفلسفية الخالصة. قد يتطلب المفهوم ذوقاً فلسفياً خالصاً، يشكل داخل اللغة لغة فلسفية، ليس مجرد قاموس مفردات، وإنما سياق يرقى إلى مستوى سام أو إلى جمالية رائعة. لكن انفراد الفلسفة بإبداع المفاهيم يضمن لها وظيفة دون أن يمنحها أي تفوق ولا أي امتياز، ما دام هناك طرق أخرى في التفكير والإبداع، وسبل أخرى لنسج الأفكار.

لم يتم الإهتمام بطبيعة المفهوم كواقعة فلسفية، فقد اعتبره الفلاسفة معرفة أو تمثلاً معطيين، كانا يفسران بواسطة الملكات القادرة على تشكيله كالتجريد أو التعميم أو استعماله كالحكم. لكن المفهوم لا يعطى وإنما يبدع، لا يشكل وإنما يطرح نفسه بنفسه طرحاً ذاتياً، وبقدر ما يكون المفهوم مبدعاً، فإنه يطرح نفسه ص(٣٠).

ما هو المفهوم؟:

المفهوم تعددية، بمعنى لا وجود لمفهوم (أحادي) بسيط، لأن لكل مفهوم مكونات تحدده، لكن المفهوم لا يحتوي على جميع مكوناته. حتى الكليات المزعومة كمفاهيم قصوى يتوجب عليها الخروج من السديم لرسم عالم يشرحها (التأمل، التفكير، التواصل).

كل مفهوم يتوفر على محيط غير منتظم، محدد برقم مكوناته، ويرتبط بالتمفصل والتقطيع والتقاطع. إنه كلّ، لكونه يشمل مكوناته، لكنه كل متشظ، وكل مفهوم يحيل إلى مشكلات لن يكون له معنى بدونها. مثلاً: هل الغير

هو بالضرورة تالٍ بالنسبة لأنا ما؟. إذا كان هو الثاني، فذلك في حدود كون مفهومه هو مفهوم لآخر – ذات تتقدم كموضوع – خاصٍ بالنسبة لأنا: إنهما مكونان اثنان، الغير ليس سوى الذات الأخرى كما تظهر لي أنا. إذن المشكلة تتعلق بكثرة الذوات، وبعلاقتها ومثولها المتبادل، والآخر وفق هذا ليس شخصاً ولا ذاتاً ولا موضوعاً، هناك ذوات متعددة لأن هناك الغير ص (٤٠).

كل مفهوم يمتلك تاريخاً، حتى وإن كان هذا التاريخ متعرجاً، ويمر عند الضرورة من خلال مشكلات أخرى أو فوق مسطحات متنوعة. لكن للمفهوم صيرورة تخص علاقته مع مفاهيم أخرى، تقع على المسطح ذاته (المسطح Plan يعني حيزاً من المحايثة، منفتحاً على اللامتناهي كما يقول مطاع الصفدي في مقدمة ترجمته لكتاب دولوز وغتاري). هنا تترابط المفاهيم ببعضها، وتتوافق فيما بينها، وتتسق حدودها، وتركب مشكلاتها المتبادلة، وتنتمي إلى الفلسفة نفسها. ويسوق دولوز كمثال مفهوم الغير، إذ يرى في حالة مفهوم الغير كتعبير عن عالم ممكن في حقل إدراكي، فإنه ما دام لم يعد ذاتاً للحقل، ولا موضوعاً في الحقل، سيصبح الشرط الذي وفقه يتوزع من جديد ليس فقط الموضوع والذات، إنما كذلك الشكل والعمق، الهوامش والمراكز، المتحرك والعلامة، الانتقالي والجوهري.. يبقى الغير دائماً مدركاً كآخر، لكنه في مفهومه يشكل شرط كل إدراك للآخرين ولنا على حد سواء. إنه الشرط الذي نمرّ في ظله من عالم إلى آخر ص(٤١).

المفهوم الدولوزي:

يبني دولوز مفهومه للمفهوم على النقاط التالية:

أولاً: يحيل كل مفهوم إلى مفاهيم أخرى داخل تاريخه، وداخل صيرورته واقتراناته الحاضرة كذلك، وبذلك يتوفر كل مفهوم على مركبات يمكن أن تؤخذ بدورها كمفاهيم، بمعنى أن المفاهيم تسير إلى اللامتناهي.

ثانياً: خاصية المفهوم هي جعل المركبات غير منفصلة بداخله، أي متمايزة وغير متجانسة، لكنها غير منفصلة، وهذا ما يحدد القوام الداخلي للمفهوم.

ثالثاً: كل مفهوم هو نقطة التقاء، وتركيز، أو تراكم لمركباتها الخاصة، فلا تتوقف النقطة المفهومية عن عبور مركباتها، وعن الصعود والنزول فيها.

إن المفهوم لا جسماني، حتى وإن كان يتجسد في الأجسام، فهو لا يختلط مع وضع الأشياء التي يتحقق فيها. ليست له إحداثيات مكانية – زمانية، وإنما إحداثيات رأسية تكثيفية.

ويتحدد المفهوم بعدم قابليته الإنفصالية فيما بين عدد متناهٍ من المركبات اللامتجانسة المنحرفة من قبل نقطة، هي في تحليق دائم وذات سرعة لا متناهية ص(٤٤).

وسؤال إبداع المفهوم يتعلق بما يحتويه المفهوم من مركبات، وما يرافقه من علاقات مع الغير، إذ ليس المفهوم نموذجاً معيارياً، بل هو تركيبي توليفي، ليس إسقاطياً، ولكنه توصيلي، ليس تراتبياً، لكنه تجاوزي. بذلك يتشظى المفهوم فكرياً، مع أن اسمه اللغوي محدّد تماماً.

الكوجيتو الديكارتي:

من بين المفاهيم الأكثر شهرة، الكوجيتو الديكارتي: مفهوم الذات. يتوفر هذا المفهوم على ثلاث مركبات: شك، وتفكير، ووجود (كينونة). «أفكر إذاً، أنا أكون»، أو بشكل أكمل: أنا الذي أشك، أفكر، فأنا أكون، أنا شيء يفكر. يرتكز المفهوم في نقطة (أ)، التي تمر عبر جميع المكونات، حيث تلتقي أشك بـ أفكر، بـ أكون، وتصطف المكونات بوصفها إحداثيات تكثيفية في مناطق التجاور واللاتمايز وتعبر الواحدة نحو الأخرى، وتتكون لا انفصاليتها: تقوم المنطقة الأولى بين الشك والفكر (أنا الذي أشك، لا يمكن أن أشك بأنني أفكر)، والثانية بين الفكر والكينونة (كي يحدث التفكير لا بد من الكينونة) ص(٤٧).

يحتوي الشك على أطوار لتغير مثل: شك حسي، أو هاجسي أو علمي، الأمر نفسه بالنسبة لأحوال الفكر: الإحساس، التخيل، التوفر على أفكار، كذلك الأمر بالنسبة لصنفي الكينونة، أكان شيئاً أو جوهراً: اللامتناهي، والمفكر المتناهي، الممتد. المفهوم ينغلق في كل متشظ في «أنا أكون كشيء مفكر»، وفكرة اللامتناهي، هي بمثابة الجسر الذي يقود الأنا إلى مفهوم الله، ويتوفر هذا المفهوم الجديد على ثلاثة مكونات تشكل «براهين» عن وجود الله كحدث لا متناه.

وقد انتقد كانطً ديكارت، كونه قال: أنا جوهر مفكر، إذ لا شيء يؤسس ادعاء الأنا هذه، وطالب بمدخل جديد لمكوّن جديد في الكوجيتو، مكوّن كان ديكارت قد أهمله: إنه بالتحديد الزمن، إذ لا يصبح وجود اللا محدد محدداً إلا داخل الزمن فقط، وعليه يصبح الكوجيتو: «أنا أفكر، وبهذا الاعتبار أنا فاعل، لي وجود، ولا يتحدد هذا الوجود إلا داخل الزمن كوجود منفعل» ص(٥٢). إذاً، أدخل كانط الزمن إلى الكوجيتو وجعل منه مكوناً جديداً له، ذلك يعني أنه أقام حقلاً للمحايثة، وبنى عليه مشكلة أفضت إلى إبداع مفاهيم جديدة، لا يمكن للكوجيتو أن يشغلها أو يتحقق بها.

مسطح المحايثة:

إن إبداع المفاهيم داخل التجربة الممكنة أو الحدس عملية يتطلب بناؤها داخل حقل أو أرضية أو مستوى، يحضن بذورها والشخوص الذين يقومون بحرثها، من غير أن يمتزج بها، وهذا لا يقوم إلا على حيّز من المحايثة، يشكل مادة المفهوم الدولوزي وقاعدة لبروزه، إنه المسطح (Le plan) «استخدم دولوز هذا المصطلح في كتاب سابق له (Mille Plataux).

يحيلنا هذا المفهوم إلى عالم السطوح الذي يمنح الإبداع وجوداً مستقلاً، حيث تتخلى التجربة عما تتمسك به ذاكرتها الموروثة من كل براثن المذهبيات الميتافيزيقية التجريبية منها أو الوضعية والواقعية، وتدخل عالم الإختلاف والغيرية. والمفاهيم الفلسفية هي كليات غير متراصة وغير متطابقة، مما يعني تشظيها، مع أن المفاهيم والمسطح متقاربة بشكل كبير إلا أنها غير متطابقة فيما بينها، ومسطح المحايثة، أو قل حقل المحايثة، ليس مفهوماً ولا مفهوم المفاهيم، وكون الفلسفة ذات نزعة بنائية فذلك يعني «إبداع المفاهيم ورسم المسطح» ص(٥٥)، لذلك يشبه دولوز المفاهيم بالموجات المتعددة التي تعلو وتهبط، بينما مسطح المحايثة هو الموجة الوحيدة البارزة التي تلفها وتنشرها.

مسطح المحايثة كما يبنيه دولوز وغتّاري ليس مفهوماً فكرياً ولا مفكراً به، إنما هو صورة الفكر، تلك التي يعطيها الفكر عن نفسه، عن ماهيته، وعن استعمال الفكر والتوجه داخل الفكر. والمسطح ليس منهجاً، لأن كل منهج

يحتوي العديد من المفاهيم ويفترض مثل تلك الصورة، وصورة الفكر لا تستبقي إلا ما قد يحق للمفكر الإضطلاع به، بينما يضطلع الفكر بالحركة التي قد تحمل إلى اللانهاية، إنها حركة اللامتناهي تلك التي يضطلع بها الفكر وينتجها، وهي التي تشكل صورة الفكر.

يعتبر دولوز مسطح المحايثة وكأنه قبل – فلسفي، مفترض مسبقاً ليس على شكل مفهوم معين يمكن أن يحيل إلى مفاهيم أخرى، بل إن المفاهيم تحيل هي ذاتها إلى نوع من فهم حركات لامفهومية، فعند ديكارت الأنا أفكر مفترض من قبل كمفهوم أول، وعند الإغريق شكل اللوغوس (Logos) مسطحاً معيناً، وقد جعل كل من كانط وهوسرل انطلاقاً من ديكارت الكوجيتو مسطح المحايثة باعتباره حقل الوعي، أي محايثة لوعي خالص، ولذات مفكرة قابلة للتعالي وليس متعالية كما يسميها كانط.

وتأتي الفلسفة لتشيّد المسطح وتبدع المفهوم، إذ المفهوم بداية الفلسفة والمسطح إشادة لها، ومسطح المحايثة هو أرضية الفلسفة وتأسيسها، بذلك توجد الفلسفة حيثما توجد المحايثة، فيرسم الفيلسوف مسطحاً للمحايثة، ويقيم صورة للفكر، مادة جديدة للكينونة.

الشخصيات المفهومية:

ينقل دولوز وغتّاري الفلسفة من وهم الميتافيزيقا المتمثل في البحث الدائم عن الحقيقة إلى حيّز تصبح فيه المفاهيم أدوات أو مفاتيح البحث، بتعدديتها تتعدد الطرق والأبواب وتصبح الممارسة الفلسفية غير محددة بالمبادئ الأولى الأرسطية أو بالكليات المتعالية.

كل مفهوم هو رقم ليس له وجود سابق، كما لا تستنتج المفاهيم من المسطح، إذ لا بد لها من شخصية مفهومية كي يتم إبداعها فوق المسطح، وعليه يبني الفيلسوف مسطح المحايثة، وتنفذ الشخصيات المفهومية الحركات التي تصف ذلك المسطح، ويغدو الفيلسوف غلافاً يضم شخصيته المفهومية الرئيسة، والشخصيات الوسيطة، والموضوعات التي تتضمن فلسفته. وقد يكون قدر الفيلسوف أن يصير أحد شخصياته المفهومية أو جميعها. وهنا يستدعي دولوز نيتشة الذي تعامل أكثر من غيره من الفلاسفة بشكل موسع مع الشخصيات المفهومية سواء كانت مستحبة: ديونيزيوس، زرادشت أو منفرة: الكاهن، سقراط. وأوجد مفاهيم كثيفة وواسعة: القوة، القيمة، الصيرورة، ورسم مسطحاً للمحايثة: الحركات اللامتناهية لإرادة القوة، والعود الأبدي، وتجلت صورة الفكر لديه في نقد إرادة الحقيقة. غير أن الشخصيات المفهومية عند نيتشة وعند غيره من الفلاسفة ليست تشخيصات أسطورية، أو شخصيات تاريخية، كما أنها ليست أبطالاً أدبية أو روائية. ديونيزيوس نيتشة ليس هو ديونيزيوس الأساطير لأن الصيرورة ليست الكينونة، إذ أن ديونيزيوس ليس إلا نيتشة، كما أن سقراط الذي يستدعيه أفلاطون ليس هو عينه سقراط التاريخ. وتختلف الشخصيات المفهومية عن الشخصيات الجمالية في أن الأولى تغدو إمكانيات مفاهيم، بينما تغدو الأخرى إمكانيات لمؤثرات انفعالية ومؤثرات إدراكية، وتعمل الشخصيات المفهومية فوق مسطح المحايثة الذي يعطي صورة الفكر – الكينونة (الجوهر)، بينما تعمل الشخصيات الجمالية فوق مسطح تركيبي كصورة للعالم (الظاهرة). لكن ذلك لا يمنع من أن يجتمع كل من الفلسفة والفن في سياق صيرورة تجمعهما معاً، فشخصية زرادشت كانت شكلاً موسيقياً ومسرحياً عند شتراوس، والشكل المسرحي والموسيقي لدون جوان،

غدا شخصية مفهومية عند كيير كيغاد. «كما يمكن لمسطح المحايثة ومسطح التأليف الفني أن ينزلق أحدهما فوق الآخر، بحيث يمكن لكيانات الواحد منهما أن تحتل جوانب من كيانات الآخر» ص(٨٢).

الحركات الثلاث:

يبني دولوز حقلاً (مسطحاً) للمحايثة ذا حركات ثلاث، يشكل الأرضية الواسعة للفلسفة: أرضها، وانتشالها أو انشيالها من أرضها، ثم تأسيسها على الأرض. هذه الحركات الثلاث للأرضنة تنقل المحايثة من الكليات الميتافيزيقة المجردة إلى مواقع حركية، حيث تغدو انتقالات المفاهيم وارتحالاتها واستيطاناتها، بمثابة المواقعية الحركية التي تمنح المحايثة تشخيصها وتجلياتها، وتعيد هذه المواقعية الحركية مراجعة تصوّر تاريخية الفلسفة. كما تجعل الممارسة الفلسفية ثلاثية العناصر: الترسيم والاختراع والإبداع، فالترسيم يتجلى في المسطح الذي ينبغي على الفلسفة أن ترسمه كي تكون محايثة، والاختراع يتمثل في الشخصية أو الشخصيات التي تخترعها الفلسفة وتجعلها حيّة، والإبداع يتمثل في المفاهيم الفلسفية التي ينبغي على الفلسفة إبداعها وتكثيفها.

وتخترق الحركات الثلاث حدوداً لا تنتهي، كاشفة عن فضاءات جديدة، تبدأ أولها بالكائن الإنسيّ الأول الذي كان ينشل قدمه الأمامية منذ ولادته، ويفصلها عن الأرض ليصنع منها يداً، ثم يعيد أرضنتها فوق أغصان وأدوات، مع أن العصا بدورها هي غصن منتشل. كما أن الإنسان منا يتأرضن باستقراره ويقوم بعمليات انتشال في معرض بحثه عن موطن. وإذا تفحصنا الميادين الاجتماعية سنجدها مركبات من اختلاط الحركات الثلاث: التاجر ينتشل المنتوجات ويحولها إلى بضائع، ثم يعيد أرضنتها بتسويقها. الملكية (الرأسمال) تنشال في الرأسمالية، ولا تعود عقاراً، وتتأرضن حين تتجسد في أدوات الإنتاج، بينما يتأرضن العمل حين يتجسد في شكل أجر.

البحث الجيوفلسفي:

يستخدم دولوز مفهوم الجيوفلسفي لإعطاء تفسير مختلف لنشوء الفلسفة وتكوّن الثقافات والحضارات وعلاقته بإبداع المفاهيم، ويتساءل في هذا الصدد عن المعنى الذي يمكن فيه اعتبار اليونان أرض الفلسفة أو إقليم الفلسفة، باحثاً في الموطن الذي أقامه الإغريق، وكيف كانوا ينتشلون ذاتهم من الأرضنة، وفوق أي شيء كانوا يعيدون أرضنتهم. فالأرض لا تكف عن القيام بحركة الأرضنة أو انتشال الأقلمة في المكان الذي تشغله، ومن ثم إعادة الأقلمة من جديد، مازجة بين أولئك الذين يغادرون إقليمهم بشكل جماعي، كي يعثروا في النهاية على استيطان يكثف الأرض أو إعادة الأرضنة.

يرتكز البحث إذاً على علاقة الإقليم بالأرض، إذ غالباً ما كانت الدول والمدن تتحدد كأقاليم، فالمجموعات السلالية يمكنها تغيير الأقاليم، لكنها لا تتحدد فعلياً إلا باقترانها مع إقليم معين من الأرض. وبخلاف ذلك تقوم الدولة والمدينة بانتشال الأقلمة، إذ يقتضي المجال الإمبريالي للدولة تقريب الأقاليم الزراعية من بعضها البعض، وإرجاعها إلى وحدة حسابية عليا، بينما يكيّف الامتداد السياسي للمدينة الأقاليم محولاً إياها إلى مساحة هندسية قابلة للامتداد إلى مسارات أو مسالك تجارية.

كان لليونان بنية متكثرة، ولم تكن المدينة الإغريقية (أثينا بشكل خاص) هي الأولى التي عرفت التجارة، لكنها

عاشت على مقربة من الإمبراطوريات الشرقية القديمة. تعرضت لغزواتها، واستفادت منها، وشكلت وسطاً من المحايثة تحقق بالانتشال الإقليمي عبر اختراقها الأفقي على البحار التي تتفتح على جغرافيتها من كل جانب، واستطاعت أن تجتذب الأجانب الفارين والمنفصلين عن الإمبراطوريات (حرفيون، تجار، وأيضاً فلاسفة)، وقد وجد هولاء وسطاً إغريقياً يمتاز بطابع اجتماعي (مجتمع الأصدقاء) تسوده المحايثة، ومتعة في الانضمام إلى الآخرين يؤسس الصداقة كما يؤسس المنافسة، وتذوقاً لتبادل الرأي وللحوار: إن الفلاسفة أجانب لكن الفلسفة إغريقية.

يرى دولوز أن أصالة الإغريق يجب البحث عنها في علاقة النسبي بالمطلق، وأن أثينا لم تصعد تعالياً عمودياً سماوياً، بل انحنت واستدارت أفقياً نحو مسطح محايثة يجمع الخصائص الإغريقية الثلاث: الوسط والصداقة والرأي، فكان انتشالها الإقليمي هو من المحايثة وليس من التعالي، لكن المفاهيم بقيت معلقة في أعالي الفضاء يتأملها الإغريق. وقد اقترن مسطح الفكر مباشرة بالاستقرار النسبي للمجتمع الإغريقي، فكانت الفلسفة نتاجاً إغريقياً حتى وإن أتى بها مهاجرون. ويأخذ دولوز على هيغل وهيدغر أنهما كانا تاريخانيين، لكونهما يطرحان التاريخ كشكل من الباطنية، باعتبار أن المفهوم يتطور داخله، أو يكشف عن قدره بالضرورة، معتبرين أن الريادة الفلسفية للإغريق هي أصل وامتياز خاص، وبالتالي يشكل هذا بدوره التاريخ السابق للغرب الأوروبي حسبما يزعمان.

إن الفلسفة كما يراها دولوز هي جيو – فلسفة بوجه ما، لذلك لا يمكن اختزال الفلسفة إلى تاريخها الخاص، إذ هي بإبداعها لمفاهيم جديدة لا تتوقف عن انتزاع نفسها من التاريخ، وهي لا تأتي من التاريخ وإن وقعت فيه. لذلك يخلص إلى أن ظهور الفلسفة في اليونان كان وليد احتمال بدل ضرورة، وليد وسط أو محيط بدل أصل، ونتيجة صيرورة أكثر مما هو نتيجة تاريخ، ونتيجة نعمة بدلاً من طبيعة.

ويساق الكلام ذاته عن تأثير الأسباب التركيبية والاحتمالية التي أدت إلى ظهور الرأسمالية في أوروبا، وفي علاقة الفلسفة بالرأسمالية، وذلك في معرض اعتراض دولوز ونقاشه للرأي القائل أن الرأسمالية هي وريثة للمدينة – الدولة الإغريقية، وإن كانت الرأسمالية خلال العصر الوسيط تأخذ أوروبا إلى انتشال إقليمي محايث يحيل في بدايته على المدن – الدول، ويشير هنا إلى أن ماركس بنى مفهومه الدقيق للرأسمالية بتحديده للعمل المجرد والثروة الخالصة، وهما مركبان لا يمكن التمييز في حيزهما المشترك حين تشتري الثروة العمل، فالإنتاجيات الإقليمية كالعمل والثروة تنتمي إلى طابع محايث مشترك بإمكانه عبور الأقاليم والبحار عندما يتحولان إلى شكل بضاعة.

كان الغرب يراكم ويقوّم مكوناته ببطء، يوسع وينشر أقاليم المحايثة، لذلك ظهرت الرأسمالية فيه بدلاً من ظهورها في أي مكان آخر من العالم في ذلك الوقت، إضافة إلى أن الأوروبي يتميز بقوة توسعية، وبنفس تبشيري قوي، ويحض الآخر على التأورب، ويسعى إلى مسخ الآخر ليجعله مطابقاً له أو تابعاً. كل ذلك يستند إلى ذات متعالية أوروبية خالصة نظر لها معظم فلاسفة الحداثة كامتياز خاص بميتافيزيقا التمركز الغربي حول الذات وإلغاء الآخر.

إن ما يسميه دولوز: الانتشال الإقليمي، هو العامل الحاصل عن الحركة النسبية للرأسمال التي لا تهدأ، كي

يضمن سلطته وبالتالي سلطة أوروبا على مجمل الشعوب الأخرى، وكي يحقق إعادة مطابقة تلك الشعوب قسراً للنموذج الأوروبي. وإن كانت الرأسمالية قد انطلقت من المدن – الحاضرات فلأن هذه الأخيرة كانت تذهب بالانتشال الإقليمي إلى أبعد الحدود. غير أن الانتشال الإقليمي النسبي للرأسمالية بحاجة إلى ارتجاع إقليمي في إطار الدولة الوطنية الحديثة التي وجدت ضالتها في الديمقراطية، أي في الحوار الغربي الديمقراطي الذي بإمكانه ايجاد التواصل وخلق الاجتماع. وتأتي الفلسفة لتذهب بالانتشال الإقليمي إلى تخوم المطلق، عابرة به مسطح المحايثة كحركة للامتناهي ولاغية إياه كمفصل داخلي، فترده إلى ذاته بغية إطلاق دعوة إلى أرض جديدة وشعب جديد، لكنها لا تبلغ بذلك إلا شكل غير إمكاني للمفهوم، غير قابل للجدل، فينتفي الاجتماع والتواصل والتبادل والرأي، ونصل إلى ما يسميه أدورنو «الجدل السالب».

لقد اكتشف الغرب إبداعية المفاهيم، لكنه لا يعرف أين يحط ثانية، كونه يجهل المسطح الذي ستحط فوقه تلك المفاهيم. ليس المفهوم موضوعاً بل هو إقليم، والفلسفة تُعيد أقلمتها فوق المفهوم الذي يأخذ شكلاً ماضوياً في الملاذ الإغريقي، كالذي نجده لدى هيغل وهيدغر وسواهما من الفلاسفة الألمان، إنهم يملكون المفاهيم، لكنهم يفتقرون إلى المسطح أو الحقل الذي تنبت المفاهيم فوقه، باعتبارهم لاهون بالتعالي المسيحي كما يقول الفيلسوفان ص(١١٤).

إعادة الأقلمة :

تعلمنا التجربة المعاشة أن تاريخ الشعوب وتاريخ الفلسفة لا يسيران على نفس الوتيرة، ففي الوضع الراهن تأخذ إعادة الأقلمة وضعاً مميزاً، خاصة فيما يتعلق بالعالم الحديث (الغرب الأوروبي) الذي تتم فيه إعادة الأقلمة وفق روح الشعب وتصوره للقانون، وهذا ما يعطي تاريخ الفلسفة طابعاً وطنياً أو قومياً، إذ تعيد الفلسفة أقلمتها في إطار الدولة القومية وروح الشعب، وهذا ما سعى إليه نيتشة بتحديده للخصائص القومية للفلسفة الألمانية والإنكليزية والفرنسية. لكن امتلاك المفاهيم وتجددها لا يعني اتفاقه مع الثورة والدولة الديمقراطية وحقوق الإنسان، فالسوق هي الشيء الوحيد الذي يمتلك صفة الشمولية في ظل الرأسمالية، إذ ليس هناك وجود متحقق لدولة ديمقراطية شمولية، وفي ظل وضع كهذا تبدو الرأسمالية كمعيارية الأمر الواقع، تكوّن محايثتها عبر حركة العمل والنقود والبضاعة، على عكس الإمبراطوريات القديمة التي كانت ترتكز على التكثيفات الرمزية المتعالية، لهذا يحيل الانتشال الإقليمي في ظل الرأسمالية إلى انتشال إقليمي للدول يتأرضن (يتحقق) في صور مختلفة ومتنوعة: ديمقراطية وديكتاتورية وكليانية، إلى جانب ارتباط وتورط العديد من الدول الديمقراطية بالدول الديكتاتورية، والأمثلة كثيرة في هذا المجال ولا حاجة لذكرها هنا.

لقد امتلك الغرب المفاهيم، لكنه افتقد مسطح المحايثة، فراح يتمسك بتلابيب الإغريق، عبر ميتافيزيقا المطلق والمتعالي والوعي والتواصل، وفي أيامنا هذه عبر المعايير الاصطلاحية لحقوق الإنسان التي تتماشى مع بعض معايير السوق الرأسمالية، وما الإدعاء بإقامة مجتمع المحاورين الحكماء الذي تنادي به فلسفة الفعل التواصلي، سوى تضليل يراد به تشكيل رأي عام وشمولي يحقق إجماعاً قادراً على أوربة (مطابقة النموذج الأوروبي) الأمم والدول والسوق عبر عولمة تقف حاجزاً في وجه صيرورة الشعوب الخاضعة. إن ما يسميه دولوز كوجيتو التواصل – الذي ينادي به هابرماس – أكثر مدعاة للشك من غيره، كوننا لسنا بحاجة إلى التواصل، إنما إلى مقاومة الحاضر،

إضافة إلى أن الشكل الحالي للدولة الديمقراطية لا يحقق إعادة الأقلمة للمفهوم الفلسفي، فالديمقراطيات الحالية أغلبيات، وكثيراً ما تغيب الصيرورة عنها. لا تقول حقوق الإنسان شيئاً عن أشكال العيش المحايثة للإنسان وأنماطه، إنما تُخفي شعوراً بالعار أمام الكارثة النازية، والكليانية، والنظام العالمي الجديد، وهذا ما يشكل دافعاً قوياً وخفياً للفلسفة. إنه عار الإنسان بإنسانيته تجاه الضحايا، يمتد إلى انحطاط الحياة الملازمة للديمقراطيات، وإلى انتشار أنماط من التفكير والحياة تخدم السوق وتسم قيم ومُثل عصرنا الحالي بأخلاقياته وعلاقاته ص(١٢٠).

إن انتشار النمط الأوروبي ليس صيرورة، إنما هو فقط تاريخ أوروبا الذي أعاق (ولا زال يعيق) صيرورة الأمم الأخرى. وليس ما يلتقطه التاريخ من الحدث سوى أقلمته في وضع معين أو في المعاش، لأن الحدث في قوامه الخاص وفي صيرورته وكمفهوم، ينفلت من قبضة التاريخ. تولد الصيرورة في التاريخ وتقع فيه من غير أن تكون التاريخ، هي جغرافية أكثر منها تاريخية. إنها العلاقة بين الفلسفة واللافلسفة؛ لذلك يطالب دولوز الفيلسوف أن يغدو لا فيلسوفاً كي تغدو الفلسفة لا فلسفة. هي إذاً مزدوجة دائماً، وهي التي تشكل شعب المستقبل وأرض المستقبل، وهنا تلتقي الفلسفة بالفن في الدعوة إلى أرض وشعب مفقودين، لا وجود لهذه الأرض ولهذا الشعب في عالمنا الحالي الأحوج لإبداع المفاهيم الجديدة. وإذا تفحصنا كتب الفلسفة والأعمال الفنية والأدبية، سنقف على قدر هائل من المعاناة التي تجعلنا نستشعر مجيء هذا المستقبل المنشود. إنها صيرورة الزمن الآخر الذي لم يأت بعد، أو صيرورة الغير، التي لن تتحقق إلا في عالم الأغيار.

هكذا، يبني كتاب «ما هي الفلسفة» معمارية خاصة جداً للفلسفة، تبتعد عن طرق وأساليب الكتابة الفلسفية المعتادة، هو كتاب – الكشف، ممارسة وصيغاً تركيبية وبنائية، يرتكز على الحادثة الفلسفية، يفكك تاريخها الخاص، ويكشف عن بنية مفاهيمها دون أن يركن لتعريف بذاته للمفهوم أو لأي مصطلح كان.

عمر كوش
حلب

(١) الجيل التالي لسارتر، جيل ميشيل فوكو، ولوي ألتوسير وجاك ديريدا وجون فرنسوا ليوتار وسواهم.

(2) G. Deleuze, Difference et repetion, P.U.F, 1969, p164 - 180.

(٣) جيل دولوز وفيلكس غتاري، ما هي الفلسفة، ترجمة مطاع الصفدي، مركز الإنماء القومي – المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ١٩٩٧، ط١.

الطيور المهاجرة: برايان كاسترو

العلاقة بين لغتين.. أتاحت اكتشاف المعنى كممر للدلالات.
فيليب سولرز، الكتابة وتجربة الحدود[1]

يمكن قراءة رواية برايان كاسترو Brian castro، الطيور المهاجرة Birds of passage باعتبارها قصة ترجمة بين تجربة اللغات وعلاقاتها المتنامية مع المشهد الأسترالي. وبحكم الضرورة، فإن هذه التجربة تبقى وبشكل كبير، مفتوحة وغير نهائية، وأشبه بموقع تتوقف فيه العلاقة الممكنة بين اللفظ والمعنى على نقل الكلمة المرجعية الى حيز تجربة خاصة بالمكان لكي يكتمل معناها. وهذا ما يمكن تسميته بتجربة المكان، من حيث كيف توضح تجربة اللغة العلاقة بين السبب والنتيجة. وهكذا، فإن «التجربة» لا يجب أن تُفهم على أنها شيء غير اللغة، وكأن الأخيرة ليست سوى وسيلة لتدوين تجربة المرء.

اللغة[2]– كنسيج كثيف – ليست مجرد أداة للحديث عن الحكايات والقصص التاريخية فحسب، ولكنها أيضاً في حد ذاتها تجربة من حيث أن صراعاً ما يدور في إطارها لكي يتحدد المعنى. عند كاسترو، تُطوّر اللغة مواقع للتجربة، فيها تراوغ تأثيراتٌ غير متوقعة في الموضوعتين المعرفيتين في اللغة؛ التعبير والتصوير. إن هذه التجربة، التي يطلب كاسترو من القارئ الانخراط فيها، تشمل ثنائية بديلة للذات، بها تفترض اللغة وتفتح ممراً لرحيل بلا عودة، مبرهناً على استحالة العودة الى نفس ما كان.

في رواية الطيور المهاجرة، تضع اللغة ذاتها داخل تفاعل حواري، لماضٍ يصبح حاضراً، وحاضرٍ يعود بشكل متواصل الى ماضيه. سيموز آو يونج Seamus O'Young صيني – استرالي المولد لأجيال عديدة خلت، يتفحص مزقاً باهتة من مذكرات لو يون شان Lo yun shan، أحد المهاجرين الصينيين الأوائل، الذي جاء إلى استراليا في منتصف القرن التاسع عشر، ظاهرياً من أجل البحث عن الذهب. تتطور الرواية من خلال تعاقب سردي يتأرجح بين منتصف وأواخر القرن التاسع عشر، ومنتصف وأواخر القرن العشرين. وبرغم المسافة الزمنية التي تفصل بين الفترتين، هناك الكثير من المواضع التي تتوازى فيها الحكايتان – علاقة تجاور بشأن كيف تصبح اللغة لكل من سيموز وشان، الاداة التي يستكشفان بها هويتهما الممكنة، استراليتهما / صينيتهما.

مذكرات شان مكتوبة على ورق أصفر، وهكذا، فمثلما كان يحفر بحثاً عن الذهب، يحفر سيموز في مادة تحمل اللون ذاته، وفي شروط مختلفة، ذات قيمة مشابهة – تلك التي ستتيح له تحديد مستقبله، أياً كان الشكل الذي سيأخذه. ربما لم يعثر شان على الكثير من الذهب، ولكن المذكرات تشكل بالنسبة لـِ سيموز منجماً حقيقياً للذهب. فبواسطتها تقدم اللغة أداة الكشف عن الصلة الممكنة بين الذات والمكان. المذكرات تكشف عن تجربة اللغة فيما يتصل بكيف تبدو قراءتها ككتابة عن الذات والأنا الآخر. هذه

القراءة هي كتابة تعود الى ذاتها كشكل من أشكال التحول: حوار بدأ ولن ينتهي.

يتعلم سيموز كيف يقرأ الصينية لكي يتمكن من ترجمة المذكرات إلى الانجليزية. وبسبب عدم معرفته باللغة الصينية، يتعين عليه أن يجد مكافئاً في اللغة الانجليزية إذا كان يريد أن يفهم ما جاء في المذكرات: «في المكتبة راجعت القواميس الصينية. كيف يعطي شخص ما معنى للمشاعر في لغة أخرى، خاصة تلك التي تقوم على الصور؟ هل المشاعر هي ذاتها؟ وهل الكلمات دقيقة؟»(٣)

تبحث قراءته لليوميات في العلاقة بين لفظ الكلمة والمعنى الذي يثيره. ويعمل هذا البحث على أن تأخذ الكلمة معناها عندما تحتل مكانها في سياق التجربة، وعبر هوية سيموز المتنامية. ويتعين مقاربة المعنى وفهمه عن طريق تأقلم الجسد مع المحيط، الجسد متداخلاً في شبكة من التأثيرات الاجتماعية، الثقافية، الفسيولوجية والسياسية، الجسد مُترجماً بتفكيك حرفية الكلمة.

تتم الترجمة من خلال مستويات اللغة. والقواميس ذاتها يجب أن تُقرأُ وتترجم في سياق التجربة. ولو كتب شان مذكراته بالانجليزية، لتضمنت قراءة سيموز شكلاً من الترجمة، تحويلاً للكلمات الى صور، الى أدوات حية، متقلبة ولا يمكن التنبؤ بها.

وكما يكتب عبد الكبير الخطيبي عن بطله غير المسمّى «لقد تعلّم أن كل لغة عبارة عن لغتين، تتأرجحان بين الجزء المنطوق وجزء آخر مفترض، يؤكد اللغتين ويدمر ذاته حين يتعذر الحديث عنه». وفي موقع لاحق يكتب أيضاً: «هناك شيء كان ينتظر وما يزال، شيء ينسى ذاته ولكنه لا يُنسى: الكلمات التي لا يستطيع المرء سماعها»(٤). وكما يكتب الخطيبي في الحد المشترك بين اللغتين الفرنسية والعربية، يكتب كاسترو في الحد المشترك بين اللغتين الانجليزية والصينية. إن استكشافهما المادية الثقافية للّغة، للكتابة والقراءة، لا يفنّد فحسب سيطرة لغة على لغة أخرى وثقافة على ثقافة أخرى، بل يفند الفكرة القائلة أن اللغة ذاتها تستطيع أن تكون فرنسية أو عربية خالصة، انجليزية أو صينية خالصة. عند كاسترو والخطيبي تعجز اللغة عن تجاوز حدود تجربتها، جاذبة الذات نحو آخر ممكن تنشأ قدرته على التجاوز والانتهاك من غياب أو حتى رفض الرموز التي تشكل الهوية، ويشكل عملهما بداية لممارسة كتابة تقوم على ما يسميه ولسون هاريس W. Harris بـ «حقيقة الاكتشاف الدائم»(٥).

وهكذا، فالمسألة ليست فقط ترجمة صينية الى الانجليزية. إنها أيضاً ممارسة للترجمة من الانجليزية الى الصينية، لأنه ضمن فعل الترجمة لكل من الصينية والانجليزية، تمر اللغتان بتغيرات في الصور التي تثيرانها وفي دلالاتها النهائية.

هناك أيضاً موضوع صينية القرن التاسع عشر التي تتواصل مع انجليزية القرن العشرين: لغة انجليزية تتفاعل مع المشهد الثقافي الاسترالي، ولغة صينية تتفاعل في مستويات هذا المشهد. يضاف الى ذلك أنه في فعل الترجمة ذاته، فإنها الذات أيضاً التي يتم ترجمتها من خلال اللغة. «شان» و«سيموز» يسبحان، كلاهما، في بحر اللغة(٦)، يحفران في أرض اللغة، يقاربان هويتهما من خلال مستويات اللغة. اللغة، تجربة القراءة / الكتابة / الكلام، ليست مجرد أداة أو وسيلة يمكن أن تستخدم للتعبير عن الذات أو تصويرها، للتعبير عن الموضوع المطروح أو

تصويره.

فالتأثير الناجم عن ترجمة اللغة ينتشر عبر مزيج من العوامل المؤثرة، لا تكون فيها الذات أو الموضوع أبداً نقطة مرجعية ثابتة، ولكن إمكانية دائمة تنبثق من غياب الذات، جهلها لذاتها وللآخر غير المتوقع للذات ذاتها.

وهكذا فأنت تكتشف أرضاً جديدة، وذاتك أيضاً، تُعدِّل آراءك، تعيد النظر في موقفك. كم ستستبقي من أجنبيتك Forigness[٧]، وكم ستفقد؟ ألم تكن رحلتك في الواقع ترجمة لذاتك وتحولاً بالنسبة لي؟ (لقد بدأت تتعلم الانجليزية، وبدأت أنا أتعلم الصينية) هل سنتوصل إلى معرفة بعضنا البعض من خلال مثل هذه التحولات؟ (ص٦٢).

لدى سيموز وشان، فإن الترجمة ذاتها – تجربة المكان للّغة كاستكشاف للذات والظروف – هي التي تكشف عن ممارستهما للقراءة والكتابة؛ الترجمة كطريقة للتغلب على الانسدادات والمآزق، وفتح الأبواب بدلاً من الاصطدام بالجدران.

إن أشكالاً محددة من الكتابة يمكن النظر إليها على أنها «مذكرات المستكشفين» – أولئك المستوطنين الأوروبيين الأوائل، الرجال في الغالب، الذين غامروا بالمجيء الى استراليا. الطريقة التقليدية التي كُتبت مثل هذه المذكرات وقُرأت بها أعطت هوية محددة للمشهد من خلال استيعابه في أفق ثقافي محدد. إن الرسائل، المذكرات، اليوميات، وكتابات الصينيين والمهاجرين الآخرين، والنساء والسكان الأصليين، قد أُستبعدت من بين مذكرات المستكشفين المعترف بها. إن القضايا والمواضيع التي تثيرها، بل ومجرد وجودها، قد لا تعكس المشروع الاستعماري في منح هؤلاء حق المواطنة والاستيعاب. فقصص كل هؤلاء ترد نتفاً ممزقةً، مرميةً وسط خرائب الزمن، وهي مغيبةً تماماً بفعل المشروع الفظ لتنقية المشهد الاسترالي عرقياً.

إن قراءة سيموز لمذكرات شان تمثل تحدياً لفكرة استراليا، وقد تخلصت من تنوعها، من بحثها عن ذاتها والتناقضات الناجمة عن ذلك كله. إن قراءته ليست مجرد سعي فردي من أجل الهوية ومحاولة للتوصل إلى تفاهم معها، ولكن ما له دلالة أوسع في تلك اللغة، أنها تُفتح عنوة لكي يصبح ممكناً الاصغاء للمنسيين والمهمشين والتعرف على تجربتهم. إن مثل هذه القراءة تؤدي الى تمييز للماضي، تمييز للحاضر وتمييز لكيف يمكن للماضي أن يرتبط بالحاضر، وكيف يرتبط الحاضر بالماضي.

يمكن للمرء أن يجد بسهولة كتباً في التاريخ تشير الى وجود المهاجرين الصينيين في القرن التاسع عشر، ولكنها مكتوبة بلغة طبقية تميل الى معاملة كل الصينيين بشكل نمطي. إن هذا يتضمن تنميطاً للذات، واحجاماً عن التفكير في غياب هوية كل من الذات والآخر. إن مثل هذه الطريقة في الكتابة موجهة معرفياً بما يسميه Levinas بـ «حساسية الفلسفة»، اذ يقول بشكل استفزازي أن «الفلسفة الغربية تتوافق مع اكتشاف الآخر حيث يفقد هذا الآخر تمايزه، خلال اظهار نفسه كما هو. ومنذ طفولتها كانت الفلسفة مصابة بالرعب من الآخر الذي يبقى آخراً»[٨]، هذه الممارسة اللغوية، الموجهة معرفياً، تفشل في تقدير تجربة البحث عن الذات وعن آخر غير متوقع.

سيموز يتيم، ولا يعرف شيئاً عن تراثه العائلي. في الميتم كان عرضة لعبارة «ching chong chinaman»، ولاحقاً في موقع العمل، تمّ التعامل معه

نمطياً كصيني.

وعندما يترك عمله كخازن في مصنع، يقول له المدير السيد فاينجولد: «أنت تعرف، عندما أسجل الوظيفة لدى مكتب العمل، أطلب شخصاً صينياً بالتحديد، لأنهم كما تعرف يتعاملون باحترام، وهم يعملون بجد. ولكنني أرى انك لست كذلك، إنك تماماً كالباقين». (ص٣٠)

في موقع العمل كان مفتوناً بـ«آنا» Anna، البكماء التي تعكس الصمت الذي يحدد غياب هوية سيموز. وقرب نهاية الرواية، سوف تعاود «آنا» الظهور في شكل شخص آخر، حيث تتعلم كيف تتكلم، كيف تخرج عن صمتها، تماماً كما يتعلم هو الخروج عن صمته.

يجد سيموز المذكرات خلف مرآة في بيت أمه بالتبني إدنا جروف Edna Grove، يستلقي في غرفة نومه، يقرأ كتباً تتكوم مفتوحة حوله. ولكن من يقرأ الكتب؟ صيني، استرالي، شخص بينهما، شخص عالق في عملية التحول إلى شخص آخر؟ يترك كتبه ويحدّق في المرآة، في مواجهة شخص غريب.

لقد نسيت تماماً كيف أبدو. كنت أنظر الى شخص آخر. لم يكن بوسعي أن أصدق بأني كنت أحدق في نفسي، أقف هناك في قميص مخطط، وقد استطال شعري وتجعّد تحت أُذني. غيرت من وضعي، وقفت بشكل جانبي، محاولاً النظر الى صورتي الجانبية. أهكذا يراني الآخرون؟ غطيت المرآة وعدّلت من وضعها. كانت ملامحي آسيوية دون ريب. ما الذي يحدد الملامح الآسيوية؟ شكل الجمجمة، طيّات الجفون، لون البشرة. هل لون بشرتي حقاً أصفر؟ انها لا تبدو مختلفة عن بشرة ادنا Edna، التي رأيتها تنعكس في مرآتها. ربما كان [بفعل] الضوء.(ص٥٢)

عندما يدفع طاولة الزينة باتجاه النافذة حيث الضوء أكثر، تسقط المرآة على الأرض وتنكسر الى ثلاث قطع. خلف المرآة يجد مذكرات شان. «مئات من الأوراق الصفراء الصغيرة»(ص٥٣) حيث ثُرى علامات منقوشة باهتة.

سيموز كان على وشك ارتكاب خطأ تحديد هويته من خلال صورته «صورته كما حددتها لغة العِرق race»، بذلك يحرم نفسه من فرصة تحديد مستقبله، عندما يتردد صدى الماضي في اللحظة الحاضرة، مُجزءاً كلاً من الذات المرجعية للذات والكلمة المرجعية للذات ومزاوجاً بينهما.

تحاول رواية «الطيور المهاجرة» استكشاف كيف أن الهوية هي حقل متغير من التقاليد أكثر من كونها ملامح خارجية ثابتة. لقد وجد سيموز المذكرات الممزقة في بيت والديه بالتبني، بيت ريفي، بُني قبل مائة عام على يد مهاجر صيني يدعى بيج واه Big wah، كان شان shan على صلة به، وكيتيم لا يعرف شيئاً عن جذوره العائلية، تصبح الهوية لدى سيموز عملية اندماج، انجازاً مكتسباً أكثر مما هو قدراً موروثاً.

تستكشف رواية «الطيور المهاجرة» هذه العملية عبر البحث في إطار أوسع من كتابة وتعليم التاريخ الاسترالي. وفي مقابلة بشأن بعثته التعليمية، يُفصح سيموز عن رغبته في تَعلُّم وتعليم اللغة الصينية، ولكنه يُبلغ بأن ذلك ليس ضمن المنهاج. ثم يقترح عليه أعضاء لجنة المقابلات بأن يدرس الفرنسية والتاريخ بدلاً من ذلك، ومن قبيل الامتحان يطلبون منه أن يقرأ في كتاب بعنوان «العرق الأصفر»، وخلال القراءة يقلد لهجة الطبقات

الإنجليزية الرفيعة، وذلك بلفظ p, s كما لو أنها b, s:
«وقبل اكتشاف الذهب، كان هناك القليل من الغرباء في استراليا، ولكن لم يلبث المد الأصفر أن غمر البلاد في الخمسينات». (ص٦١)

إن تنقية الاسترالية Australianness تشكّل نفسها من خلال نمط من الكتابة لا تتحاشى كثيراً الاشارة للآخر، بل أكثر من ذلك، فإنها تدرجه في اطار التناقض الثابت بين أل «نحن» و«هم».

إن التجربة التي يمكن أن يكون مهاجر صيني من القرن التاسع عشر قد مرّ بها أثناء رحلته، وهو يعيش الغريب وغير المألوف، القديم والجديد، محاوراً صينيته واستراليته بطريقة خلاّقة، تندرج في اطار الحاجة للتغلب على حالة عدم اليقين وعدم معرفة القادم. ولذلك فإن العنف تجاه الآخر يرتد على الذات، كما يتضمن تنميط الآخر تنميطاً للذات، وتطهيراً بنيوياً للمشاهد والثقافات الاسترالية.

تتعرف الاسترالية Australianness من خلال مفاهيم ومُثل تتجاوز تنوعها والتعارضات الثابتة فيها، والطرق المختلفة التي يقوم من خلالها أناس من خلفيات متباينة بتجاوز هذه الاسترالية.

تتحدى كتابة كاسترو التعارضات الثابتة بدفعها الى نهاياتها «بحثاً عن الحل»، وتعج كتابته بالثنائيات، مجزئة الذات لكي تستكشف على نحو أفضل ظهورها القلق من خلال الاقتلاع ولا توافقها مع ذاتها. كانت إدنا Edna وزوجها الراحل قد سمّيا بيت المزرعة بـ Twin Groves، اسم يتناغم مع الثنائيات المختلفة التي تسكن رواية الطيور المهاجرة، كارلوس، فاطمة، فاينجولد، آنا. ومنذ رواية ميخائيل ليرمنتوف Mikhail Lermontov، بطل من هذا الزمان A Hero of our Time،[9] أدّى أسلوب الاقتصاد الأدبي «الايجاز الأدبي» الى انهيار الرواية التقليدية، واستكشاف الذات الداخلية في سياق التجربة. إن عدم تماثل الذات مع ذاتها ينمو من خلال الاقتلاع والانتقال [الى مكان آخر]، حيث يتم التعبير عن الاحساس الداخلي بالاضطراب بالكشف عنه [من خلال الكتابة]. إن رواية الشيخ حميدو كين Cheikh Hamido Kane المغامرة الغامضة[10] Ambiguous Adventure ورواية الطيب صالح موسم الهجرة الى الشمال[11] Season of migration to the North، تشكلان مثالاً على موضوعة القرين، بجذبها إلى سياق العلاقات بين أوروبا وأفريقيا، واستكشاف مثل هذه العلاقات عَبر إطاحة التعارضات الثابتة بين «نحن» و«هم».

من خلال الثنائية، فإنّ الوعي واللغة المرجعيّة الصّافية التي يعتمد عليها، قد أخذا شكل انفجار لا يمكن التنبؤ به أو احتواؤه، ولا يعودان نقطة مرجعيّة راسخة؛ تصبح الذات أكثر وعياً بغيابها، وآخرها الغامض وغير المتوقع. وكما يقول «باختين» Bakhtin في مناقشة لرواية دوستويفسكي «القرين» The double [12]، «ليس هناك مونولوج يتوجّه فقط نحو ذاته وهدفه المرجعي، فكل كلمة تعتمد على الحوار لكي تأخذ معناها، وكل كلمة تحتوي على انقطاعات في الأصوات»[13].

إنّ الثنائية الأساسية في رواية «الطيور المهاجرة»، هي بالطبع ثنائية سيموز وشان. فهما يشتركان في رحلة عَبر المشهد الأسترالي – الأصداء الثقافية لتشتته، اختلافه وتجربته النهائية. إن ثنائيتهما هي ثنائية الكاتب والقارىء، التي تجعل من الصعب معرفة من الذي يكتب ومن الذي يقرأ المذكّرات:

مذكرات شان، اختلط فيها الحقيقي بالمتخيّل. لاحظ كيف أبدأ بربط صوته بعلامات الاقتباس. إنّ هذا يملؤني بالإثارة، فأنا لست المؤلف، المبدع فحسب، بل أنا سلفه، وقد «حَبَلتُ» impregnated نفسي بهذه القصص. (ص٥٨).

سيموز يقرأ من خلال الكتابة، من خلال وضع وتأكيد نشاطه القلق داخل المذكرات، وفي فجواتها وانقطاعاتها. إنّ الدلالات المختلفة للمذكّرات تظهر من خلال قراءتها وكتابتها. الهوية تشمل دائماً بعض أشكال الكتابة. سيموز يستخدم الصفحات الفارغة من جواز سفره، تلك التي تستخدم عادة لأختام التأشيرات، من أجل أن يدوّن أفكاره. ومع أنه لم يغادر البلد، فإنه يحمل جواز سفره حيثما يذهب: «لا أستطيع الاستغناء عنه، لا أستطيع أن أترك هويتي تتسرّب من بين يدي». (ص٨١) ولهذا فإن هويته تظل تعمل فقط ما دام يكتب، ما دام يملأ الصفحات الفارغة، متغلباً على غيابه ولا وضوحه وآخره Otherness غير المتوقع.

الذات الأخرى، الذات المزدوجة والممتدة عَبر مشهد النسيان والصمت، تنجذب نحو الحدود القصوى لاختلافها، وتتكشّف بشكل واسع عَبر الضجيج اللامتناهي لانفجارات غير قابلة للاحتواء: «بدأت أتساءل ما إذا كان شان هو سبب وجودي. هل كان يصنعني من صمته، ولهذا بحرمانه من صوته أستطيع أن أجد صوتي؟».(ص٦٥) وكما تظهر كتابة شان لمذكراته عَبر الفجوات والانقطاعات، فإنها تظهر عَبر اكتشافه لذاته وتعرّفه عليها، والعوالم الصعبة التي تشرّد فيها، وتشكل قراءتها استكشافاً لهذه الفجوات. ومن خلال هذه الضرورات، تصبح القراءة قرين الكتابة، قرين الذات، المذكرات وقرين المشهد:

فكرت كيف تمدد الخواء الذي بداخلي بفعل الظروف: حين بحثت ذات يوم عن ملاذ فيه، والآن يضجّ عقلي بكلمات تخشخش في صمت هذا الخواء. كان هناك صراع بين الكلمات والأرض. كيف احتدمت المعركة في عقلي!(ص٦٦).

يهرب سيموز من مأزقه بقضاء عام في باريس، يعلّم الإنجليزية ويتعلّم الفرنسية؛ عام قضاه في عزلة تأملية في بلاد «الوجود والعدم» (ص ٦٦). لكن الموقف الوجودي طريق مسدود، يعجز عن تقدير كيف تتداخل الذات في التفاعل المعقد بين اللغة والمشهد.

ومن أجل التخلص من الاحساس بالغضب، تبحث الوجودية عن حرّية مستحيلة، تتحدد بعزلة مستحيلة. إن الحرية هي ما يبحث عنه سيموز، وليس عن فكرتها المجردة، وإن وجوديته هي ما مارسه الوجودي وليس ما تأمل فيه.

وبالنسبة لـِديلوز Deleuze وغواتاري Guattari، فإن الممارسة «هي المشاركة في شق طريق النجاة بكل ايجابياته، واجتياز عتبة للوصول الى سلسلة متصلة من التوترات التي لا قيمة لها الا في ذاتها ... حيث الأشكال كلها تأتي غير مكتملة». [١٤]

تصبح الكتابة والقراءة ممرات نحو تفكيك المعنى والفهم. ولكي يتأكد، يبحث سيموز عن المعنى، عن ذاته في الحكاية. ولذلك فإن هذا البحث ـــ التعاقب الثابت والمتواصل لذات يصبح آخر، وآخر يصبح ذاتاً ـــ يجب أن يكون في ذاته لا متناهياً، بلا أي هدف نهائي يمكن أن يعطل عمله المحفوف بالخطر. والكتابة ـــ استكشاف لكثافة اللغة والمشهد ـــ تحتل موقعاً مركزياً:

مهمة الكتابة، التي كان ينبغي أن تكون ممتعة

بالنسبة لك يا شان، بعد يوم عمل مرهق، هي بالنسبة لي طقس مُعذِّب، وحين أُترجم كلماتك أحس بكل الألم الذي لم تكن العادة تسمح بالافصاح عنه. مع ذلك، إنها المهمة التي تشكل دواءً لكل أمراضي، إنها عملية التدوين التي تزودني بالمعنى[١٥]. (ص ٩٢)

سيموز في الحقيقة واعٍ لقراءته باعتبارها محاولة محفوفة بالمخاطر للتغلب على صمت شان، الصمت المنقوش للمشهد الاسترالي، وواعٍ للالتباسات الواسعة الواردة في ترجمته للمذكرات. كان مرضه نتيجة لظرف الاقصاء والعزل الثقافي، الظرف الذي يؤكد صينيته، استراليته، برفضها، برفض تقلبها وبحثها عن هويتها.

من خلال تأثير ترجمة اللغة، تبدو الذات الأخرى في الأفق كمن يعوزها الإنسجام مع محيطها، تتأتئ وتعجز عن نطق الكلمات بشكل متدفق وسلس، وتعجز في التعبير عن ذاتها باتساق.

بالنسبة لـِ Ien Ang، ليس للصينية حدود او تخوم واضحة المعالم. انها ليست موجودة في اطار الذات المرجعية للمعرفة والفهم. الصينية Chineseness تظهر في سياق التجربة: عبر الكلام، الرسم، الكتابة والقراءة، ويمكن رصد دلالاتها من خلال اشكال مُوحّدة من التعبير، ومع هذا، فإن تجربتها النهائية تنطوي على تشتيت للدلالات الرئيسية وتهشيم للمنطق الفعلي للمعنى: «حكايات سيرتي الذاتية عن الصينية»، تتابع Ang، «قُصد منها توضيح الصعوبة البالغة في ايجاد موضع يمكنني منه الحديث كـَصينية من وراء البحار، وبالتالي عدم أكتمال الصينية كمؤشر على الهوية».[١٦]

إن كونها من وراء البحار هو من النوع الذي يعود لشخص ذي خلفية صينية، ذاهبٍ الى الصين وليس قادماً منها.

ورغم انقضاء حوالى مائة عام، فإن سيموز وشان ينجذبان نحو مفترق طرق حيث يتلاشى اختلاف الزمان والمكان. تعود إدنا Edna من رحلة الى هونكونغ، حيث قامت بشيء من البحث عن جذورها، وقيل لها بأن أحد أجداد سيموز قد مات وهو يحمل الاسم «شام» Sham «أو شيء من هذا القبيل» (صفحة ١٣٥). إثر ذلك يبدأ سيموز رحلة الى المشهد الاسترالي، ثم يتوقف قريباً من المناجم، حيث شان، كان قبل سنوات عديدة قد بحث عن الثروة. واذ خلع ثيابه ودخل الى جدول قريب، أدرك كيف عانى شان في مواجهة الإلغاء، ليس فقط المعاناة الجسدية في مواجهة الشخصين اللذين هاجماه، بل المعاناة في مواجهة الكتابة عن غيابه:

هناك شيء غريب بشأن البرد. رائحة نتنة تجتاحني من

مدخل المنجم فوقي مباشرة. رأيت المنجم حين نزلت، شيء ما

قد مات هناك، الوحش الذي يغذيه التاريخ. (ص ١٤٢)

الحكايات المتوازية لكل من سيموز وشان تلتقي في نقطة حيث يكتشف التاريخ فناءه. وهكذا «يُعاد» شان الى القرن التاسع عشر، ليس وفق لغة طبقية خاصة بالعرق بل وفق تجربة سيموز المكانية الخاصة بالآخر المحتمل لذاته ذاتها. وكما حاولت أن أقول، فإنه يجب ادراك هذا الآخر على أنه ترجمة للكلمة الى تجربة في نهاية الأمر، بها يصبح الزمن ممراً الى موقع دائم وممكن للذات والمكان.

سعدي نيكرو

ترجمة: عبد الهادي الشروف

إشارات :

(1) Translated by P. Barnard with D. Hayman (Columbia University Press, New York. 1983), p.28

(٢) في علم أصل الكلمات وتاريخها، فإنّ تعبيريّ «التعلّم» و«التجربة» مُتقاربان جداً. وكما سَأُشِير لاحقاً، توحي رواية كاسترو بأن تجربة اللغة كعمليّة تعلّم، تعني اكتشاف الذات كآخر لذاتها.

(3) Brian Castro, Birds of Passage (Allen & Unwin, Sydney, 1984), p. 104.

جميع الإحالات اللاحقة تخصّ هذه الطبعة.

(4) Abdelkebir Khatibi, Love in Two Languages, trans by Richard Howard (University of Minnesota Press, 1990), p. 20 & p. 103.

الأصح أن اللغة ذاتها هي البطل عند خطيبي، ولكنها ليست لغة تذوب فيها الذات أو الموضوع بشكل كامل.

(5) Wilson Harris, The Womb of Space: The Cross-Cultural Imagination (Greenwood Press, USA, 1983), p.71.

(٦) ومن المثير للاهتمام ملاحظة أنّ كلمة «بحر» في اللغة العربية، تشير أيضاً إلى الإيقاع في اللغة الشعرية.

(7) Foreignness, the reign of foreness, of an incipient potential that can never be exhausted. Like the stranger, an otherness impatient to speak, though in stuttering words that have no immediate sense, only an intimation of that which is yet to come, that which may never come, and yet has never cased to begin.

(8) Emmanuel Levinas, "The Trace of the Other", in M. Taylor (ed.), Deconstruction in Context: Literature and Philosophy (University of Chicago Press, Chicago, 1986), p.346.

(9) Trans by P. Foote (Penguin, London, 1966).

(10) Trans by K. Woods (Heineman, Ibadan, 1963).

(11) Trans by D. Johnson-Davies (Heineman, Ibadan, 1991).

(12) F. Dostoyevsky, Notes from Underground and The Double. Trans by J. Coulson (Penguin, London, 1972).

(13) M. Bakhtin, Problems of Dostoevsky's Poetics, trans by Caryl Emerson (University of Minnesota Press, 1989), pp.220-21. Dostoyevsky's treatment of the double does not involve the extensive breakdown of narrative in terms of geographical displacement that is found in Lermontov, Salih, Kane, and Castro. His spatial exploration is strictly bound by the city - and not, as many commentators seem to think, by psychological afflictions.

(14) G. Deleuze and F. Guattari, Kafka: Toward a Minor Literature, trans by Dana Polan (University of Minnesota Press, 1986), p.13.

(15) "On Not Speaking Chinese", New Fromations. No 24, Winter, 1994, p.4.

(١٦) المصدر السابق.

د. محمد مفتاح، التشابه والاختلاف: نحو منهاجية شمولية،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ١٩٩٦.

يمكن اعتبار الناقد المغربي محمد مفتاح من أبرز ممثلي ما بات يمكن تسميته باللسانيات الصارمة في الثقافة العربية الحديثة. ورغم أنه ينفتح على منهجيات متعددة، فإنه لا يدَعُ مجالاً للشك في امتصاصه العلموي الصارم لها. من هنا تنوس المفاهيم التي يستعيرها أو يشتقها أو يولِّدها ما بين الهندسة والفيزياء والبيولوجيا والرياضيات والإبيستمولوجيا والمنطق والفلسفة والبلاغة العربية الكلاسيكية، فضلاً عن اللسانيات الحديثة على مختلف استراتيجياتها.

تتميّز سائر هذه المفاهيم التي يعيد مفتاح بناءها وتشغيلها بأنها مفاهيم صلبة أو علموية، يبرهن مفتاح دوماً على طاقاتها القياسية الكمية، ويتحرّى فيها إنجاز دقة المفهوم الفيزيائي ومردوديّته. فالمقاربة العلموية للنص ولمختلف أشكال الخطاب، والتي تطمح أن تكون تامّة هي أبرز ما يميّزه. إنّ لغته النقدية هي لغة النمذجة بمعناها التام، فلا يستطيع مفتاح أن يفكر إلاّ بواسطة نمذجة محكمة ومتماسكة وصلبة لمفهوم صارم الحدود. من هنا يبدو مفتاح وكأنه يحول النّص من جثّةٍ إلى جسد، ممّا يدفع البعض إلى أن يرى في تحليله المخبري أو المعملي درساً عقيماً ومملاً ومرهقاً.

لقد أثار كتاب التلقي والتأويل: مقاربة نسقية (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٤) لمفتاح بعض الأسئلة والإشكاليات عن ماهية مقاربته النسقية ومكوِّناتها وغاياتها من إثبات العلاقة ما بين مختلف العلوم أو أجناس الخطاب، ومثّلت هذه الأسئلة الحافز الأساسي لمفتاح كي يتقدّم بكتابه الجديد التشابه والاختلاف: نحو منهاجية شمولية، مثلما كان التلقي والتأويل نفسه تعميقاً لبحث سابقٍ له في كتاب «مجهول البيان» الذي قدَّم مقترحاتٍ أساسية لدراسة الاستعارة من منظور علم الدلالة المعرفي. وهكذا يبدو لعمل مفتاح صفة الحلقة المتكاملة التي تحرص على الاغتناء والنماء باستمرار، وتطرح نفسها كشبكة قراءة متحرِّرة من مفهوم الإنجاز التام، مع أن الطبيعة العلموية لمفاهيم مفتاح وطريقة عمله توحي بتمامية ما ينجزه.

يمثل التشابه والاختلاف بهذا المعنى تعميقاً لمقاربة نسقية، إذ يقع منهجياً في إطار النظرية العام للأنساقٍ أو يصدر عنها بشكل أدق. ليس هناك تحديد متّفق عليه لمفهوم النسق، إذ تتجاوز تعريفاته العشرين تعريفاً، غير أن مفتاح يولِّد منها مفهوماً

للنسق، تتلخّص خصائصه بالعناصر المشتركة والمختلفة المكوِّنة له، وببنية داخلية ظاهرة، وبحدود مستقرة بعض الاستقرار، وبقبول المجتمع له لأنه يؤدي وظيفة فيه لا يؤديها نسق آخر. ليست المنهجية النسقية منهجية بنيوية إلا أنها تشتمل على البنيوية. إنها بشكل أدق منهجية بنيوية – نسقية. بنيوية بمعنى أنها تحلل كل خطاب إلى بنياته الكبرى والصغرى، ونسقية بمعنى أنها تكتشف العلاقات البنيوية والوظيفية بين أنواع خطابية مختلفة. من هنا تبدو البلاغة والأصول والكلام والشعر والتصوّف والنحو والتاريخ... إلخ «أجناساً» مستقلة نقيّة في غير المقاربة النسقية، وأما داخلها فتبدو وفق مفتاح «أجناساً» متداخلة البنى والوظائف، فتسمح هذه النسقية بتحديد الآليات المنطقية والقياسية التي تتحكّم بدرجات متفاوتة في مختلف «الأجناس» المحلَّلة، فهي «أجناس» مترابطة ومتداخلة إلا أنها غير متطابقة، ويكون هناك نسق عام وأنساق فرعية له.

تثير هذه المنهجية النسقية التي يستثمرها مفتاح ببراعة التقني وصرامة العلموي أسئلة عن مدى ارتهانها لنموذج عقلي متقادم، هو على وجه التحديد كما نفهمه نموذج العقل الميتافيزيقي. فالجهاز المفهومي الذي يعمل مفتاح بواسطته مصمم للعمل كجهاز وصفي بحت وليس كجهاز معياري. إنه جهاز المنهجية النسقية أو ما تتيحه هذه المنهجية. غير أن مفتاح يضع هذا الجهاز في خدمة منهجية شمولية يقترحها. تهدف هذه المنهجية الأخيرة إلى تجاوز المنهجيات التجزيئية أو «القطاعية»، التي تختص بنسق محدّد وكشف العلاقات التفاعلية ما بين عدّة أنساق وتعيين الغاية الثاوية في تلك العلاقات النسقية. إنّ تعيين هذه الغاية هو ما يحدد جمع مفتاح ما بين العلموية والميتافيزيقا حسب تعابيرنا، لا سيما وأنه يراها غاية اجتماعية أو كلية يسهل بالنسبة لنا كشف هويتها المركزية. يعيد مفتاح إنتاج ما يحدّده من رؤيا شمولية اعتنقتها النظرية العامة للأنساق، ويمتصُّ تحديداً ثلاثة مفاهيم أساسية فيها هي التفاعل والغائية والانتظام.

يعرف مفتاح جيداً وهو العلموي ما هو ميتافيزيقي في منهجيته الشمولية، كما يعرف ضمناً مأزقها الإبيستمولوجي في عصر ما بعد الهيغلية أو ما بعد الميتافيزيقا. ويتبنّى رغم ذلك ما ورائية أيديولوجية أو ميتافيزيقية للعلاقة النسقية. لا يعطي مفتاح اهتماماً كافياً لذلك المأزق إذ من شأنه أن يحطّم جذرياً مقترحه في المنهجية الشمولية. فليست هذه المنهجية التي يرى مفتاح أن المحدثين المعاصرين يتبنّونها كما تبنّاها القدماء بدورهم سوى المنهجية الميتافيزيقية التي تعرّضت لتحطيم منهجي، جعل منها منهجية متقادمة وعتيقة. إنها منهجية ما يمكننا تسميته بلغة ليوتار بـ«الحكايات الكبرى». فتعني الرؤيا الشمولية هنا عند مفتاح فيما تعنيه «الكشف عن البنية العميقة المشتركة التي وراء ما في الكون جميعه، وعن «بنية البنية الرابطة» بين العناصر والمجالات والظواهر»، إذ ينطلق مفتاح من مسلمة أن «الكون انتظام». إنه يتحاشى استخدام مصطلح «النظام»، فيبدو مصطلح «الانتظام» لديه وكأنه يشتمل على مفهومين أساسيين هما الدينامية بما تحتويه من تفاعل ونموّ وتنام وفوضى وعماء، والانتظام بما يقتضيه من هيمنة وتراتب واختلاف وتحكّم ذاتي وكليّة وغائيّة. إلاّ أن الانتظام في إنجاز مفتاح أو تطبيقاته يتحوّل إلى نظام صارم يحيل إلى

علاقات سببية تتوجّه نحو غاية ما. هذا ما يراه مثلاً في نموذج التأويل الذي يستهدف تحقيق غاية كبرى.

يتوخّى مفتاح مع ذلك تشييد منهجية نسبية معتدلة يمكننا تسميتها وفق فهمنا لها وليس وفق مفهومها عن نفسها بالمنهجية النسقية الميتافيزيقية. إنه مسكون بهموم أيديولوجية وميتافيزيقية أي بهموم الغائيّة، فهو يستخدم هذه المنهجية للنفخ في «الحكاية الكبرى» عن «تمغرب» الثقافة في الغرب الإسلامي وتميّزها عن ثقافة المشرق. صحيح أنه يحاول أن يكون معتدلاً إلاّ أنّ النزعة «المتغربمة» تحكم مسبقاته. فيرى مثلاً أن التاريخاني (ينمذجه في العروي) والحداثي (ينمذجه في محمد بنيس) فيما يوحيان به حسب تأويل مفتاح، يريان اعتماداً على عدم التعالق ما بين الأنساق، أن الأدب المغربي توالد وتناسل وتنظّم و «استحال» من النواة المشرقية. بينما يرى مفتاح أن المنهجية النسقية تقوّض ذلك إذ تعتبر الأدب نسقاً فرعياً عن نسق مجتمعي عام هو هنا النسق المغربي. يحدّد مفتاح نواة غائيّة لهذا النسق العام أي العلاقات التفاعلية ما بين الأنساق الفرعية بأنها نواة أو روح الدعوة إلى الاتحاد للقيام بالجهاد، فيحلّل هذه الدعوة كمفهوم في مدّها وجزرها ويقترح تحقيباً محكوماً بنزعة «متغربمة» مسبقة.

لنتقدم خطوةً أخرى في هذا العرض الحواري لنظرية مفتاح الشمولية المقترحة. لو حاولنا إعادتها إلى أرضها الحقيقية لما كانت سوى أرض نظرية العقل – النظام في تميّزها البنيوي – النسقي. إنّ نظرية العقل – النظام التي تحدد نظرية مفتاح هي نظرية ميتافيزيقية. يجب ألاّ يشكل ذلك مفاجأة إذا ما عرفنا أنّ الميتافيزيقا في بحثها عن معنى أخير أو مقاصد كلية أو غايات تفترض ضمناً نسقاً نظامياً تثوي الغاية فيه. إنّ ما يتحدّى نظرية مفتاح هنا هو مفهوم «التشتّت» وليس مفهوم «الانتظام»، إذ أن نظريته تتوخّى في النهاية كشف الغاية من علاقات الانتظام بل فعلياً علاقات النظام. تصطدم هذه النظرية بالتصور الكوسمولوجي للإبيستمولوجيا الحديثة التي تقوم على تقويض نموذج العقل – النظام أو نموذج العقل الكوني أي ما يضعه مفتاح تحديداً تحت اسم الشمولية. يحاول مفتاح أن يحل إشكالية هذا الاصطدام باتّباع منهجية تدرس «الجزئيات» أو ما يمكننا تسميته بـ «السردية الصغيرة». المنهجية هنا لها شق بنيوي بالضرورة. إنه يومىء هنا أن منهجية الشمولية لا تهمل «السردية الصغيرة» بل تحلّلها إلاّ أنها بحكم كونها منهجية نسقية، فإنها تكشف العلاقات النسقية أي علاقات الانتظام والتفاعل والغائيّة بين مجموع تلك السرديات. وهي هنا أجناس متعددة أو أشكال مختلفة من الخطاب.

يبدأ مفتاح وصفياً وينتهي ميتافيزيقياً. إنه مسكون بالغاية ليس لأنه ميتافيزيقي بصورة مسبقة بل لأنه نسقي، فالغاية لا تكون دون نسق انتظامي يحملها ويسير بها ويمثل بنية البنية الرابطة. ساعد هذا الولع النسقي الذي هو في الوقت نفسه ولع ميتافيزيقي غائي محمد مفتاح، على تقديم درسٍ بارع في تأكيد أن ما يصفه الباحثون على أنه «تشتّت» في الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي ليس سوى علاقات انتظام. والحقيقة أنه ينطلق بشكل مسبق من فرضية وجود الانتظام – النظام، ويحاول إثباتها وتطويع النصوص لمنطقها، يفسر

ذلك دعوة مفتاح إلى إعادة النظر بمفهوم القطيعة الذي أدخلته الإبيستمولوجيا في الاستعمال، فهو يرى دوماً علاقات الاتصال والنظام والانتظام. لنقل إن ما يقوم به مفتاح أو ما يقترحه هو رهان يخضع ما هو وصفي لما هو غائي. يرضي الوصفية بشكل تام وبارع وعلموي وتبقى الغائية زائدة تكشف عن نواياه أو مسبقاته الميتافيزيقية التي تضع المنهجية النسقية في خدمتها. ولربما تكمن هنا شجاعة هذا الرهان ومفارقاته في آن. إنها شجاعة ومفارقات عقل مفتاح الصارم والمدرّب بشكل منهجي صلب ومتماسك، الذي يشكل «التشابه والاختلاف» أحد أهم آثاره.

محمد جمال باروت
حلب

محيي الدين صبحي: الرؤيا في شعر البياتي منشورات إتحاد الكتّاب العرب، دمشق ١٩٨٦, ٤٥٥ صفحة.

بعد الكتيّب المبكّر الرائد «عبد الوهاب البياتي: دراسة في أباريق مهشمة»، والذي نشره الدكتور إحسان عباس للمرّة الأولى سنة ١٩٥٥، صدر عدد كبير من الأعمال المكرّسة لتجربة الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي، الذي غادرنا في يوم ٣/٨/١٩٩٩ عن ٧٣ عاماً. وبين هذه الأعمال نشير إلى:

ـ مجموعة مؤلفين: «عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث»، دار اليقظة العربية ـ دمشق ١٩٥٨.

ـ مجموعة مؤلفين: «مأساة الإنسان المعاصر في شعر عبد الوهاب البياتي»، الدار المصرية للطباعة والنشر والتوزيع ـ القاهرة ١٩٦٦.

ـ شوقي خميس: «المنفى والملكوت في شعر عبد الوهاب البياتي»، دار العودة ـ بيروت ١٩٧١.

ـ عبد العزيز شرف: «الرؤيا الإبداعية في شعر البياتي»، منشورات وزارة الإعلام ـ بغداد ١٩٧٢.

ـ عدنان حقي (تحرير): «النموذج الثوري في شعر البياتي»، مطبعة الأديب ـ بغداد ١٩٧٢.

ـ صبري حافظ: «الرحيل إلى مدن الحلم»، منشورات إتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٧٣.

ـ عدنان حقي (تحرير): «ربيع الحياة في مملكة الله ـ دراسات وشهادات في شعر عبد الوهاب البياتي»، منشورات مطبعة الأديب ـ بغداد ١٩٧٤.

ـ طرّاد الكبيسي: «المجيء من الينابيع، أو مقالة عن الأسطورة في شعر عبد الوهاب البياتي» (دراسة ومختارات)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٤.

كتاب الناقد السوري محيي الدين صبحي «الرؤيا في شعر البياتي» يعلن السعي إلى الإنفراد عن منجزات اللائحة أعلاه (والتي يأتي صبحي على ذكرها في الصفحات الأولى من كتابه)، في اعتماد «نسق» من البحث النقدي يحقق في رأيه «كشوفات» لم يسبق أن توصّل إليها النقد العربي من قبل:

١ ـ تحويل مفهوم الرؤيا، الذي تصفه موسوعة برنستون بـ«الغامض والمضطرب»، إلى منهج نقدي للبحث في «التفاعل بين الإبداع والواقع المرحلي والماضي غير التاريخي للعرق».

٢ ـ استخراج «نموذج بدئي» منبثق حصراً من الحياة والحضارة العربية، دونما اضطرار إلى الإتكاء على علم النفس الفردي أو الجمعي أو التحليلي... «إلا من حيث الأساس البعيد» كما يقول المؤلف في المقدمة.

٣ ـ اكتشاف تقنية القناع ودوره في التعبير عن «حلم الجماعة بتحقيق الماضي في مستقبل قادم، وذلك بمعاناة التحوّل والتجسد عبر شعائر الصراع في التضحية والإنبعاث». ذلك لأنّ الحياة في شعر الرؤيا لا تتحقّق إلا حين «يسلم الفرد نفسه لصورة عظمى يجسدها النموذج البدئي على صورة قناع ضد النفس»، وتكرار لأنماط أسطورية «تطلّ علينا من وراء الحياة، من ماضي العرق في كفاحه ضد الطبيعة وما وراء الطبيعة».

٤ ـ اكتشاف وجود «الرومانس» في شعر شاعر عربي... لأوّل مرّة هنا أيضاً. وبعد مراحل امتلاك الرؤيا والنموذج البدئي والقناع، وجد الشاعر نفسه «في رحاب التاريخ الحضاري العربي»، على هيئة أسطورة «تنشد العود الأبدي: فمن المزاوجة بين صور الفناء في الأحقاب الماضية، والإحساس بالأفول في مرحلتنا الراهنة (...) أبدع الشاعر اللوغوس الجديد الذي مكنه من إبرام وحدة بين الأزمنة الثلاثة أفضت به إلى رومانس البحث عن المدينة الفاضلة».

هذه هي المراحل الأساسية في منهج محيي الدين صبحي، والتفاصيل الأخرى ليست أكثر من إيضاح أو توسيع أو استعادة للنقاط التي سبقتها (الرقم ٨ مثلاً لا يقوم بوظيفة أخرى سوى امتداح الأرقام ١ ـ ٧، وإطراء «وفرة الإمكانات التي يتيحها هذا المنهج الغني، إذا أُحسن استخدامه»). ولكنّ صبحي، وضمن عرضه لمراحل «هذا المنهج المستحدث» و«الوحيد الذي يكفل دراسة الأدب العربي على أساس علمي»، يحذّر من «إشكال» ومن «منزلق خطير» عند تطبيق منهجه:

ـ الإشكال هو أنّ المنهج لا يصلح لكلّ الشعراء، «لأنه ليس في وسع كلّ شاعر أن يكوّن رؤيا، فهذه تحتاج إلى عبقرية خاصة هي مزيج من موهبة عظيمة وثقافة بالغة الخصوبة ومعاناة صادقة حدّ الإستشهاد». وفي رأيه أنّ جيل الروّاد (السيّاب والملائكة والخال وعبد الصبور) لم يتمكنوا من تكوين رؤيا شاملة، وخليل حاوي امتلك «إمكانية رؤيا» ولكنه افتقر إلى الشمول والتعدد، ورؤيا أدونيس «تفتقد الإتساق».

ـ وأمّا المنزلق الخطير فإنه «يبرز حين يرى الناقد في النصّ ما يرغب أن يكون فيه، لا ما يتضمنه النصّ ويوحيه، وهذه علّة قديمة في نفوس النقاد مصدرها قلّة الموضوعية وعدم القدرة على التنزه والرغبة العقائدية في إقحام أفكار ورؤى على النصّ دون أن تكون فيه».

والحال أنّ محيي الدين صبحي وقع في الإشكال، وانزلق في المنزلق. لقد حذّرنا من أنّ شرط انطباق

أو تطبيق منهجه هو امتلاك الشاعر للرؤيا، وأنّ المنهج لا يصلح لجميع الشعراء الروّاد لأنّ هؤلاء لم يمتلكوا تلك الرؤيا. لكننا نعرف، منه تحديداً، أنّ الرؤيا تتوفّر بالفعل في شعر السيّاب والملائكة وحاوي وأدونيس وعبد الصبور والخال (ص ٢٧)، بل إنه يعدنا بدراسة مستقلة يستخلص فيها رؤيا السيّاب (ص ٢٨)، ويقول بوضوح تامّ: «ومن هنا تنبثق أهمية دراسة هؤلاء الشعراء [طائفة من الشعراء الروّاد] دراسة تفصيلية تتناول تطوّر مضامينهم وتقنياتهم، لكي نتوصل إلى بلورة الرؤيا التي يطرحونها عن الحياة. إذ أنّ الشعر لا يؤثر عن طريق الفكرة والصورة فقط، بل بواسطة الرؤيا التي يطرحها مجمل نتاج الشاعر عن الحياة، ولقد طرح هؤلاء الشعراء المحدثون رؤى سيتبيّن تأثيرها دارسو المجتمع العربي في نهاية هذا القرن» (ص ٣٣).

وحين نقف على تعريفه للرؤيا، على نحو متقطّع هنا وهناك في فصول الكتاب، ندهش بالفعل لأنّه يبخل على أمثال السياب وقباني وعبد الصبور وأدونيس بالحقّ في امتلاك تلك الرؤيا التي لا تبدو ــ استناداً إلى تعريفه ــ نادرة صعبة المنال إلى ذلك الحدّ. الرؤيا عنده «قد تكون صورة أو نظرة إلى العالم أو تبصراً في مصير الإنسان أو تقييماً للصراع بين الخير والشرّ، أو كلّ ما هو تعبير من الكاتب عن قسم من فلسفته للحياة في قصائد، وهي في الوقت ذاته تجربة جمالية تعتمد على تنامي استبصار القارىء في هذه الرؤيا بغية التماهي مع وعي الشاعر» (ص ٤٦). وأما مثال الرؤيا فهو قول أحمد شوقي:

مررتُ بالمسجد المحزون أسأله
هل في المصلى أو المحراب مروان

التي يعدّها في باب الرؤيا لأنها «لمحة معمقة شاملة، مشحونة بالإيحاء الذي يدفع إلى التأمل في الوضع المثالي الذي أوجده الأمويون للأمة العربية». أهذه، حقاً، هي الفضيلة الكبرى التي يفتقدها صبحي عند أمثال السياب وقباني وعبد الصبور وأدونيس، فيحجب عن نصوصهم إمكانية الخضوع لمراحل منهجه النقدي المستحدث؟

وفي واقع الأمر لا يبدو تعريفه للرؤيا وكأنه يستحدث أيّ جديد، ليس لعزوف من جانب الناقد عن الكدّ أو الإجتهاد أو الإبتكار، بل أساساً لأنّ المصطلح ذاته ليس أكثر من مفردة واحدة عادية بين آلاف المفردات التي تُستخدم في دراسة الشعر (بدليل التعريف العريض العامّ الذي لا يجد محيي الدين صبحي مفرّاً من اعتماده)، ولأنه تفصيل مشاع يمكن العثور عليه في نتاج أيّ شاعر ينطوي شعره على «صورة أو نظرة إلى العالم»، أو «تبصّر في مصير الإنسان»، أو «تقييم للصراع بين الخير والشرّ»، أو «كلّ ما هو تعبير من الكاتب عن قسم من فلسفته للحياة». وأيّ شاعر هذا الذي يخلو شعره من بعض أو كلّ هذه... الرؤى!

كذلك ينزلق الناقد في «المنزلق الخطير» ذاته الذي يحذّرنا منه، فيقتاد قصيدة البياتي إلى سرير بروكروست ذي الرؤى الجاهزة مسبقاً، ثم يبتر أو يمطّ بما يناسب انطباق القصيدة على النظرية. على سبيل المثال، في الصفحات ٣٣٨ ـ ٣٥٧ يبدأ محيي الدين صبحي بعرض نظرية الناقد الكندي نورثروب فراي عن الرومانس وقواعد وأطوار حياة بطل

الرومانس، ثم ينتقل بعدئذ ــ وبعدئذ فقط! ــ إلى نصوص البياتي، فيسأل مثلاً: «ولكن، هل لدى البياتي في أشعاره بطل تنطبق عليه قواعد الرومانس بحيث نعتبره بطلاً رومانسياً بحقّ»؟ نعم، بالطبع... وهنا اللائحة:

١ ـ ولادة البطل (عند فراي) ونموذجها عند البياتي هو قوله: «تصدّع الإيوان / واحترقت أوراقنا الخضراء في الحديقة المعطار / والعندليب طار».

٢ ـ اليفاعة البريئة للبطل (عند فراي)، ونموذجها عند البياتي هو «الحبّ العفيف الذي يستذكر بعد ذلك بوصفه سعادة ضائعة».

٣ و ٤ ـ طور البحث و«الفكرة المركزية في هذا الطور هي المحافظة على عالم البراءة ضد هجمات التجربة» (اقتباس من فراي دائماً)، ونموذجه عند البياتي هو اكتشاف عمر الخيام عدم وجود مدينة خالية من الشحاذين، واكتشاف بؤس تاريخ نيسابور وفراغ حاضرها، وقوله مع ذلك: «كان علينا أن نضيء النور / في ليل نيسابور».

٥ ـ الطور التأمّلي، «حيث يتأمّل البطل تجربته من فوق» لأنه طور «انسحاب تأمّلي من الفعل» أو هو «طور تالٍ للفعل» (حسب تخطيط فراي)، الأمر الذي يتمثّل عند البياتي في عشرات القصائد ذات الطابع التأملي.

٦ ـ طور انعدام المغامرة العملية والإستغراق في المغامرة التأملية (عند فراي)، أو كما في قول البياتي: «شرف الإنسان / أن لا يموت راكعاً منسحقاً مهان / كالكلب تحت عجلات العار / وأن يعيش في خطوط النار / منتصراً. حتى وإن حاقت به الهزيمة».

وليس التعسّف وحده هو آفة هذا الإجراء البروكروستي الذي يضع النظرية فوق النصّ الإبداعي، بل إنّ الحدود الدنيا من العلاقة بين النظرية والنصّ تغيب تماماً حتى عن أواليات التعسّف ذاتها، بحيث يبدو مخطط نورثروب فراي الذي يستلهمه الناقد في وادٍ، وتبدو المقاطع المختارة من شعر البياتي في وادٍ آخر بعيد وناء ومختلف تماماً. فالقصيدة التأمليّة، سواء عند البياتي أو أيّ شاعر آخر سواه، ليست دليلاً نقدياً كافياً للقول بوجود نزوعات لبناء مناخ الرومانس (الذي يظلّ صورة للمدينة الفاضلة كما يذكّرنا صبحي نفسه)، كما أنها ليست دليلاً مقبولاً في الأساس. ثمّة تأمّل صانع للمناخ الملحمي، وآخر للمناخ الغنائي، وثالث للمناخ التراجيدي، ورابع للمناخ الكوميدي، الخ... الخ... كذلك الحال بالنسبة إلى موضوعة ولادة البطل (أيّ بطل؟ الملحمي أم الرومانسي؟ في الواقع الطبيعي أم في المدينة الفاضلة أم في معراج التصوّف؟)، وموضوعة يفاعة البطل (وهنا أيضاً: اليفاعة أين؟ كيف؟ لماذا؟)، والحفاظ على عالم البراءة.

ومن المدهش أنّ محيي الدين صبحي، في ممارسته لروح التعسّف تلك، لا يبدي كبير اكتراث حتى بالخلاصات «الملموسة» التي كان قد قبِلها في تحقيب شعر عبد الوهاب البياتي، والتي تذهب على نقيض من خلاصاته الفلسفية ـ النفسية حول حكاية الرؤيا دون سواها. إنه، مثلاً، يتبنّى تقسيم شعر البياتي إلى ثلاث مراحل:

١ ـ الثوري اللامنتمي في ديوان «أباريق مهشمة» (١٩٥٤).

٢ ـ الثوري المنتمي في دواوين «المجد للأطفال والزيتون» (١٩٥٦)، «أشعار في المنفى» (١٩٥٧)، «عشرون قصيدة من برلين» (١٩٥٩)، «كلمات لا تموت» (١٩٦٠).

٣ ـ الثوري في الثورة المستمرة، في دواوين «النار والكلمات» (١٩٦٤)، «سفر الفقر والثورة» (١٩٦٥)، «الذي يأتي ولا يأتي» (١٩٦٦)، «الموت في الحياة» (١٩٦٨).

وفي الواقع هذه، بالضبط، هي الأحقاب ذاتها التي حدّدها عبد الوهاب البياتي لنفسه، في كتابه «تجربتي الشعرية» الذي صدر عام ١٩٦٨. لكنّ البياتي كان قد أوضح، بجلاء تامّ في الواقع، أنّ أشعاره في المرحلة الأولى كانت «محاولة لتصوير هذا الدمار الشامل والعقم الذي يسود الأشياء» دون البحث عن السبب أو الأسباب وراء العقم. وأمّا بعد تجاوز مرحلة التصوير فقد كان «المفهوم الميتافيزيقي لرفض الواقع والتمرّد عليه ـــ دون الثورة ـــ هو بداية الإلتزام». وهنا، أي في المرحلتين الثانية والثالثة، «كان لا بدّ من ضمور الباعث الميتافيزيقي في نفسي، ونموّ الدافع الإجتماعي والسياسي. وكان هذا النموّ انعكاساً وتفاعلاً مع ما حدث في المجتمع العربي ذاته من تحوّل إلى الثورة الإيجابية نفسها».

في عبارة أخرى استغرقت المرحلة الميتافيزيقية طوراً واحداً ابتدائياً فقط من تجربة البياتي، وبعدها انخرط الشاعر الراحل في البحث عن عشرات الأشكال والموضوعات والرموز والأساطير (و«الأقنعة» أيضاً، لِمَ لا!)، ولكنه كان قد اختطّ لشعره أسلوبية واحدة عريضة سوف تندرج بسهولة في تسميات غائمة من نوع «الواقعية الإشتراكية» أو «الواقعية الثورية» أو «الواقعية الملحمية». ذلك كلّه لم يغيّر ولعه بالشخوص والموضوعات الصوفية، أو حرصه على استخدام أقنعة الحلاج أو ابن عربي أو الخيّام أو أبي العلاء أو ديك الجنّ أو لوركا أو عبد الله كوران...

وهكذا فإنّ إسقاط محيي الدين صبحي لهذا العنوان الكبير (الأسلوبية الواقعية) من تجربة البياتي الشعرية لا يبدو وكأنّه يسعى إلى أيّ هدف آخر سوى إعلاء مصطلح «الرؤيا» في معانيه الفلسفية ـ النفسية الميتافيزيقية (وكما عرضته نظريات نورثروب فراي حصراً)، حتى إذا اقتضى الأمر مسخ التجربة بأسرها، وتحميلها ما لا تحتمل أو تحمل في الأساس. وثمة فارق كبير ، إصطلاحي ونقدي ودلالي، بين موضوعات وأغراض شعرية مثل العشق والحبّ والثورة والشعر، وبين هذه وقد تحوّلت إلى... رؤى!

يقول محيي الدين صبحي: «وقد حرص الشاعر على أن يجعل كلّ ديوان يدور حول رؤيا معينة بشكل تقريبي. هذه الرؤى هي، على التوالي: العشق (أي الحبّ بمعناه الكبير)، الحبّ، الثورة، الشعر. وهي بطبيعة الحال متداخلة بحيث لا بدّ أن يكون أيّ تصنيف لها تعسفياً إلى حدّ ما. فالعشق هو محبة الله والإنسانية والثورة والمرأة والوجود. والحبّ موجّه إلى المرأة انطلاقاً، لكنه أحياناً يتسع ليشمل العشق ويطلّ على الثورة والشعر. والثورة ليست سوى مجزرة إن لم يكن الدافع إليها عشق عاصف يزوّدها برؤيا شعرية، تحرّك البشر الموتى وتنير لهم معنى الماضي المهيض والمستقبل المنشود. والشعر ليس شيئاً إن لم يدر حول العشق والحبّ والثورة» (ص ٣٦٣).

ونتساءل ثانية: أهذه هي الرؤى التي وجدها محيي الدين صبحي في شعر عبد الوهاب البياتي وافتقدها في شعر بدر شاكر السيّاب وصلاح عبد الصبور ويوسف الخال وأدونيس؟ أهذه، حقاً، هي

«الكشوفات» التي لم يسبق للنقد العربي أن توصّل إليها من قبل؟ أهذا هو المنهج «المستحدث» و«الوحيد الذي يكفل دراسة الأدب العربي على أساس علمي»؟

ومن جانب آخر، ورغم الرائحة الغربية الصرفة التي تفوح من عبارات مثل «التفاعل بين الإبداع والواقع المرحلي والماضي غير التاريخي للعرق» و«أنماط أسطورية تطلّ علينا من وراء الحياة، من ماضي العرق في كفاحه ضد الطبيعة وما وراء الطبيعة»، فإنّ محيي الدين صبحي لا يقنعنا مرّة واحدة بحقيقة تجليّات مفهوم «العرق» في تجربة البياتي، بل إنه يتفادى الدخول في تفاصيل هذا النقاش الذي يشكّل بندَين أساسيَين في المتاع النظري لمنهجه النقدي. والأمر، ببساطة، أنّ هذه الرطانة حول الوعي/اللاوعي الجَمْعي قادمة مباشرة من خليط مفاهيم «الراسب النفساني» عند كارل يونغ، و«النمط الأعلى» الرمزي عند نورثروب فراي، والأنساق الشعائرية الأسطورية عند جيمس فريزر. والله يعلم أنّ تحليل شعر البياتي بالذات أبعد ما يكون عن الحاجة إلى تجنيد هذه الجيوش الجرّارة من المفاهيم التأويلية الذاهبة عكس البُنية الرمزية والأسطورية، التي أرادها الشاعر الراحل تاريخية واجتماعية وسياسية: أرادها «واقعية ملتزمة» في اختصار بليغ معبّر عن واقع الحال.

وفي مقدّمة كتابه هذا (وهو أطروحة جامعية في الأساس) كان محيي الدين صبحي قد أطرى جهد أستاذه المشرف الدكتور إحسان عباس في قراءة شعر البياتي ذات مرحلة مبكّرة أواسط الخمسينات. لكنه، وكما تدلّنا تطبيقات منهجه العتيد، لم يحوّل الإطراء الشخصي إلى اقتداء منهجي بما فعل عباس حين قرأ شعر البياتي في ضوء منجزات المدرسة التصويرية، وحين فعل ذلك دون أن ينسب الشاعر العراقي الراحل إلى سلالة إزرا باوند أو آمي لويل أو ريشارد ألدينغتون، ودون أن يضطر إلى استخدام سرير بروكروست من أيّ نوع.

وفي مناسبة رحيل البياتي يبدو عمل محيي الدين صبحي تذكرة بيّنة بالحيف الكبير الذي حاق بتجارب الشعراء الروّاد، وكيف ضاعت أصواتهم الشخصية في «زحمة» التسابق على تجريب النظرية كيفما اتفق: نقد أسطوري، وآخر نفسي، وثالث سوسيولوجي، ورابع بنيوي، وخامس فينومينولوجي، على أن تكون «الحداثة» هي القاسم المشترك الأعظم هنا وهناك. ومن المؤسف أنّ «الحبل على الجرّار» كما يُقال، ولا يبدو أنّ الزمن النقدي العربي الراهن يزمع ردّ الإعتبار إلى الراحلين، ناهيك عن ربطهم بالأحياء من الأبناء والأحفاد!

صبحي حديدي